



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Gesellschaftskritik in portugiesischen Kriminaltexten.
Clara Pinto Correias *Adeus, Princesa* als Anti-
Detektivroman“

Verfasserin

Elisabeth Dusleag

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Juni 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 357

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Romanistik Portugiesisch

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Kathrin Saringen

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	5
2. DER KRIMINALROMAN	8
2.1. SITUIERUNG INNERHALB DER LITERATURWISSENSCHAFTLICHEN DISKUSSION	8
2.1.2. DIE KRIMINALLITERATUR ALS SONDERFORM DER TRIVIALLITERATUR	8
2.1.3. DIE POPULARITÄT DES KRIMINALROMANS	10
3. THEORIE UND GATTUNGSGESCHICHTE	12
3.1. TERMINOLOGIE UND TYPOLOGIE DES KRIMINALROMANS	12
3.1.1. PROBLEM EINER DEFINITION	12
3.1.2. MÖGLICHKEITEN EINER TYPOLOGISIERUNG	13
3.1.3. DER DETEKTIVROMAN ALS SONDERFORM DES KRIMINALROMANS	15
3.2. DIE ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DES KRIMINALROMANS	16
3.2.1. DER POINTIERTE RÄTSELROMAN	18
3.2.2. NEUANSÄTZE DES KRIMINALROMANS	19
3.2.3. DIE AMERIKANISCHE <i>HARD-BOILED SCHOOL</i>	20
4. AUFBAU UND INHALTLICHE ELEMENTE DES KRIMINALROMANS	22
4.1. AUFBAU DES KRIMINALROMANS	22
4.2. INHALTLICHE ELEMENTE DES KRIMINALROMANS	23
4.2.1. DIE ANALYTISCHE ERZÄHLWEISE	24
4.2.2. DIE FIGUREN DES KRIMINALROMANS	25
4.2.2.1. DIE GRUPPE DER NICHT-ERMITTELNDEN	25
4.2.2.2. DIE GRUPPE DER ERMITTELNDEN	26
4.3. DIE TOPOGRAPHIE DES KRIMINALROMANS	27
5. KLASSISCHER DETEKTIVROMAN VS. „MODERNER KRIMINALROMAN“: EIN VERGLEICH	28
5.1. UNTERSCHIEDE IN ERZÄHLSTRUKTUR UND AUFBAU	29
5.2. UNTERSCHIEDE IN DER DARSTELLUNG DER GESELLSCHAFT	31
5.3. DIE DARSTELLUNG DES RAUMES IM MODERNEN KRIMINALROMAN	32
5.3.1. DER TOPOS GROßSTADT IM WANDEL	33
5.4. UNTERSCHIEDE IN DER DARSTELLUNG DER ROMANCHARAKTERE	35
6. DIE TRANSFORMATION DES KRIMINALROMANS IM KONTEXT DER POSTMODERNE	37
6.1. DER ANTI-KRIMINALROMAN	39
6.1.1. DER INNOVATIVE ANTI-KRIMINALROMAN	42
6.1.2. DER DEKONSTRUKTIVE ANTI-KRIMINALROMAN	42
6.1.3. DER METAFIKTIONALE ANTI-KRIMINALROMAN	43
7. DIE „KRIMINALROMANIA“ – EIN ÜBERBLICK	43
7.1. DER KRIMINALROMAN IN PORTUGAL	46
7.1.1. VON DEN ANFÄNGEN BIS ZUR NELKENREVOLUTION	46
7.1.2. <i>O ROMANCE POLICIAL</i> IM KONTEXT DER ROMANPRODUKTION DER 1980ER JAHRE	48

8. NEUE FORMEN DES PORTUGIESISCHEN ROMANS NACH 1974	52
8.1. POLITISCHER KONTEXT	52
8.1.1. DER EINFLUSS DER ZENSUR AUF DIE LITERARISCHE ENTWICKLUNG	53
8.2. DIE NELKENREVOLUTION UND IHRE LITERARISCHEN FOLGEN	54
8.2.1. „DER MODERNE PORTUGIESISCHE ROMAN“	55
9. CLARA PINTO CORREIA: <i>ADEUS, PRINCESA</i>	59
9.1. BIOGRAPHISCHE DATEN DER AUTORIN	59
9.2. INHALTLICHE ASPEKTE DES ROMANS <i>ADEUS, PRINCESA</i>	60
9.2.1. DIE DARSTELLUNG DER ALENTEJANISCHEN GESELLSCHAFT IN IHREM POLIT-HISTORISCHEN KONTEXT	61
9.2.1.1. DIE VERSÄUMTE AGRARREFORM	62
9.2.1.2. DIE ROLLE DER KOMMUNISTISCHEN PARTEI	63
9.2.1.3. HISTORISCHE PERSONEN IM ROMAN	63
9.2.1.4. DIE PATRIARCHALE GESELLSCHAFTSSTRUKTUR	64
10. AUFBAU UND ERZÄHLSTRUKTUR	66
10.1. ERZÄHLMODUS- UND INSTANZ	67
10.2. TEMPORALE STRUKTUR UND CHRONOLOGIE DER EREIGNISSE	71
10.3. SPRACHE	72
10.4. PERSONEN	73
10.4.1. MITÓ ALS SYMBOL DER UNTERDRÜCKTEN FRAU	75
10.4.2. JOAQUIM PEIXOTO IN DER ROLLE DES SCHEITERNDEN DETEKTIVS	77
11. <i>ADEUS, PRINCESA</i> ALS ANTI-KRIMINALROMAN	78
11.1. DIE PARODISIERUNG DER KLASSISCHEN DETEKTIVGESCHICHTE	84
11.2. DER UMGANG MIT WAHRHEIT UND WIRKLICHKEIT	86
11.3. ZWISCHEN INNOVATIV, DEKONSTRUKTIV UND METAFIKTIONAL	88
12. SCHLUSSBETRACHTUNG	92
13. BIBLIOGRAPHIE	98
13.1. PRIMÄRLITERATUR	98
13.2. SEKUNDÄRLITERATUR	98
13.3. INTERNETQUELLEN	104
14. ANHANG	106
14.1. RESUMO EM PORTUGUÊS	106
14.2. ZUSAMMENFASSUNG IN DEUTSCHER SPRACHE	116
14.3. ENGLISH ABSTRACT	118
14.4. CURRICULUM VITAE	119

1. EINLEITUNG

Die Nelkenrevolution, die Portugal am 25. April 1974 von einem über vier Jahrzehnte fortwährenden autoritären Regime befreite, hatte neben einem tiefgreifenden gesellschaftspolitischen Wandel ebenso bedeutende Auswirkungen auf die nationale literarische Produktion. Die ersten postrevolutionären Jahre erweisen sich zunächst als eine Phase des kreativen Stillstands, der in erster Linie auf das nötige Bewusstwerden und die Neuorientierung der portugiesischen Autorinnen und Autoren in der veränderten persönlichen und gesellschaftlichen Lage zurückzuführen ist. Anfang der 1980er Jahre machte sich eine neue literarische Generation bemerkbar, die sich im Zuge einer demokratisch geprägten neuen Sozialisation der von der Zensur des Regimes oktroyierten Zwänge entledigte und auf einer innovativen, befreiten Ebene begann, innerhalb der wissenschaftlich-intellektuellen Diskussion für einen Diskurs der Aufarbeitung von und Auseinandersetzung mit der Vergangenheit Platz zu schaffen, der durch den gewonnenen zeitlichen Abstand seit dem politischen Umbruch einen neuen Zugang zur nationalen Vergangenheit gewährte. Als Rahmen für die Reflexion wurden dabei unterschiedliche narrative Strukturen und Modelle herangezogen, die teils aktualisiert, teils miteinander vermischt, in einem eigenen literarischen Konzept mündeten.

Im Zuge dieser Neuorientierung der portugiesischen Prosa kristallisierten sich einige tragende Diskurse heraus, die in impliziter oder expliziter Form einen differenzierten Umgang mit historischen Begebenheiten anstrebten, um dadurch das diesbezüglich vorherrschende Reflexionsdefizit auszugleichen. Als Werkzeug dafür dienen vorwiegend autoreflexive literarische Formen, die sowohl durch Erinnerungskonstruktion, als auch ironische Dekonstruktion einen Blick auf all jene Aspekte ermöglichen, die im offiziellen Geschichtsdiskurs unangetastet bleiben. Die Romanformen, die eine solch differenzierte Verarbeitung implizieren, erweisen sich als äußerst vielseitig und reichen von historischen Romanen, phantastischen Elementen und Parodien bis hin zum Genre des Kriminalromans, auf dem auch der Fokus der folgenden Arbeit liegt. Allen Formen gemein ist dabei einerseits die stets hinterfragte, reziproke Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart sowie andererseits die stetige Auseinandersetzung mit dem Wirklichkeitsbegriff in sprachlicher, historischer oder subjektiver Hinsicht. In diesen Kontext ist auch das bereits erwähnte Genre des Kriminalromans einzuordnen, das sich anhand der verschiedenen Gattungsvarianten und deren Weiterentwicklung vom klassischen Detektivroman der 1920- und 30er Jahre über die amerikanische *hard-boiled-school* hin zu einer Strategie der subtilen Gesellschaftskritik

wandelte. Das Genre bildet dabei in vielen Fällen bloß den formalen, extradiegetischen Rahmen, der durch Nachforschungen und Untersuchungen über sowohl die dargestellte Gesellschaft als auch durch die Darstellung der Korrelation zwischen Wirklichkeit und Literatur ausgefüllt wird. Wichtig zu erwähnen ist dabei der Umstand, dass die gattungsimmanenten Regeln größtenteils bloß angedeutet und nicht zu Ende geführt werden, worin ein typisches Merkmal des im Zuge der postmodernen Transformation des Kriminalgenres entstandenen Anti-Kriminalromans besteht.

Die Verbindung von Fragmenten eines (Anti-)Detektivromans mit Elementen eines kritischen Gesellschaftsromans stellt dahingehend eine äußerst fruchtbare Gattungsfusion dar, auf die eine beachtliche Zahl an portugiesischen Schriftstellerinnen und Schriftstellern dieser Generation vermehrt zurückgreifen.

Als eine wichtige Repräsentantin in diesem Zusammenhang gilt die portugiesische Autorin Clara Pinto Correia, deren 1985 publizierter Roman *Adeus, Princesa* (Auf Wiedersehen, Prinzessin) im Zentrum meiner Diplomarbeit stehen soll. Anzumerken ist dabei, dass Pinto Correia im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Autorinnen und Autoren Portugals in literaturwissenschaftlichen Analysen und Interpretationen eher selten berücksichtigt wird. Zwar sind kurz gehaltene Erwähnungen in fast jedem Standardwerk der portugiesischen Literaturgeschichte zu finden, dagegen halten sich tiefgründige, umfangreiche Auseinandersetzungen mit dem Werk in Grenzen, wodurch die wenigen vorhandenen Analysen einen besonderen Stellenwert einnehmen. Besonders hervorzuheben sind dabei die Ausführungen von Helena Kaufman¹, Paulo de Medeiros² und Ana Isabel Briones³, denen äußerst innovative Einsichten in den vorliegenden Roman gelungen sind und die im Laufe meiner Arbeit immer wieder als Sekundärliteratur herangezogen werden. Trotz eben genannter wissenschaftlicher Aufarbeitungen ist eine profunde Analyse von *Adeus, Princesa* nach wie vor ausstehend, worin der tragende Motivationsgrund für das Verfassen dieser Diplomarbeit liegt. Damit in direktem Zusammenhang steht ein zweiter, das Kriminalromangenre betreffender Beweggrund: Während in anderen Ländern der Romania die literarische Gattung oder auch ihre Variante der Dekonstruktion des traditionellen

¹ Kaufman, Helena 1993. A sociedade portuguesa sob investigação em *Balada da Praia dos Cães* de José Cardoso Pires e *Adeus, Princesa* de Clara Pinto Correia. In: *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese* (Hispania) Nr. 76 (4), SS.664-671.

² Medeiros, Paulo de 1996. Na entrada do labirinto: para uma abordagem teórica da narrativa de Clara Pinto Correia. In: *Reflections on the Conquest of America: Five Hundred Years After*. Durham: University of New Hampshire, SS. 59-68.

³ Briones, Ana Isabel 1998. Género e contragénere. Tópicos do Romance policial na narrativa portuguesa dos anos oitenta como via de reflexão histórica. In: *Revista de Filología Románica* Nr. 15, SS. 267-280.

Schemas einen festen Bestandteil der jeweiligen nationalen Literaturlandschaft darstellt, trifft eine solche Einschätzung auf die Situation des portugiesischen Kriminalromans nicht unbedingt zu: Zwar trugen Autoren wie José Cardoso Pires, Fernando Namora oder Francisco José Viegas entscheidend zu einer Aufwertung des Genres in Portugal bei, doch ist eine ähnlich traditionsbehaftete Verankerung wie in den übrigen romanischen Literaturbetrieben bzw. eine darauf aufbauende, rege wissenschaftliche Diskussion in keinem vergleichbaren Ausmaß zu verzeichnen. Die Gründe für eine gewisse Marginalisierung des Genres sind vielfältig und werden im Laufe der Arbeit noch genauer in Betracht gezogen.

Im Wesentlichen liegt der Fokus meiner Diplomarbeit auf zwei Aspekten: Zum einen sollen die äußerst vielschichtigen, ineinander übergehenden narrativen Strukturen des Romans, die auf verschiedene Wirklichkeits- und Bewusstseinsebenen verlagert werden, um dadurch eine sich kontinuierlich durch die Erzählung ziehende Verunsicherung und Verwirrung der Leserin/ des Lesers zu erzeugen, entschlüsselt und einer genauen Analyse unterzogen werden. Dabei wird ebenfalls der gesellschaftspolitische Kontext miteinbezogen, der in *Adeus, Princesa* eine nicht zu übersehende Rolle einnimmt.

Zum anderen wird eine begründete Zuordnung des Romans entweder zum Kriminalromangenre selbst oder zu dessen im Laufe der für die Gattung äußerst charakteristischen Weiterentwicklung entstandenen Variante des Anti-Kriminalromans angestrebt. Die angesprochene typologische Bestimmung erfolgt anhand eines komparatistischen Ansatzes im ersten theoretischen Teil dieser Arbeit, in dem der klassische Detektivroman dem modernen Kriminalroman gegenübergestellt und auf Unterschiede in Aufbau und inhaltliche Elemente hin untersucht wird. Diese theoretische Grundlage wird in weiterer Folge im zweiten analytischen Teil auf den Roman *Adeus, Princesa* übertragen, um feststellen zu können, welche gattungsimmanenten Aspekte nun übernommen bzw. dekonstruiert werden, um daraus schlussfolgernd eine mögliche Kategorisierung als Anti-Kriminalroman vornehmen zu können.

2. DER KRIMINALROMAN

2.1. SITUIERUNG INNERHALB DER LITERATURWISSENSCHAFTLICHEN DISKUSSION

2.1.2. DIE KRIMINALLITERATUR ALS SONDERFORM DER TRIVIALLITERATUR

„Was können wir zur Rechtfertigung des Kriminalgenres sagen? Eine Entschuldigung ist offensichtlich und berechtigt: unsere Literatur neigt zum Chaotischen. Sie neigt zum freien Vers, weil man ihn für einfacher hält als den gebundenen; in Wahrheit ist er sehr schwierig. Sie neigt dazu, Personen, Fabeln, Argumente zu unterdrücken oder ganz fortzulassen; alles ist sehr vage. In dieser unserer so sehr chaotischen Epoche gibt es etwas, das in bescheidener Weise die klassischen Tugenden beibehalten hat: die Kriminalgeschichte. Schon dadurch, daß[ss] eine Kriminalgeschichte nicht ohne Anfang, Mitte und Ende auskommt. [...] Zur Verteidigung des Kriminalromans möchte ich sagen, daß[ss] er keiner Verteidigung bedarf; obwohl man ihn heute mit einer gewissen Geringschätzung liest, bewahrt er doch eine Form von Ordnung in einer Epoche der Unordnung. Das ist ein guter Grund für uns, ihn zu schätzen, und das macht ihn verdienstvoll.“⁴

Das Genre des Kriminalromans, das sich durch seine zahlreichen Untergattungen, Sonderformen und verschiedensten Ausprägungen als äußerst umfangreich und vielseitig erweist, ist in einem ersten Schritt der Gattung Trivillliteratur zuzuordnen, ein Genre, das angefangen bei Lyrik (Schlager, Schnulze), über Heimat, Familien- und Liebesroman, pornographische Literatur und Comics bis hin zu Verbrechens- und Mysterienliteratur sowie eben dem Kriminalroman ein äußerst breitgefächertes Spektrum an literarischen Gattungen aufweist.⁵

Wie der argentinische Schriftsteller Jorge Luis Borges im eingangs zitierten Absatz anspricht und wie aus einigen der ausreichend vorhandenen literaturwissenschaftlichen Definitionen und Erläuterungen über dieses Genre deutlich hervorgeht, wird dem Kriminalroman bzw. der Trivillliteratur allgemein eine gewisse Geringschätzung entgegengebracht: So wird Trivillliteratur im „Sachwörterbuch der Literatur“ etwa als „[...] unterste Niveaustufe der Literatur überhaupt“, oder auch als „ästhetisch wertlose Massenlesestoffe“⁶ bezeichnet. Im Metzler Literaturlexikon sind unter Trivillliteratur „literarische Schriften [zu verstehen], die inhaltlich oder sprachlich-stilistisch als ‚minderwertig‘ gelten [und] [...] immer wieder dieselben Themen [...] in ‚abgedroschener‘, d.h. klischeehafter Weise abgehandelt werden.“⁷

So wird diesem Genre, oft viel zu voreilig und in vielen Fällen wohl auch zu Unrecht der Stempel seichter Unterhaltungsliteratur aufgedrückt. Diese Tendenz ist auf die literaturgeschichtliche Entwicklung des Genres zurückzuführen: Dem „Gattungssystem klassischer Literatur“ wurde Trivial- bzw. Unterhaltungsliteratur gegenübergestellt und somit

⁴ Borges zit. nach Vogt 1998: 9.

⁵ Vgl. Nusser 1991: 71f., Schulz-Buschhaus 1975: SS.VII-XII, Schmidt-Henkel 1971: 149ff., Schweikle 1990: 473f., Wilpert 2001: 851f.

⁶ Wilpert 2001: 851.

⁷ Schweikle 1990: 473.

eine klare Unterscheidung zwischen „[...] niedrigen ‚trivialen‘ und hohen ‚sublimen‘ Gattungen“ vorgenommen⁸, wobei letztgenannter stets ein abwertender, mit Vorurteilen behafteter Akzent angehängt wird, der es erschwert, eine objektive Betrachtung des Untersuchungsgegenstandes zu tätigen. Doch kam es bereits im 19. Jahrhundert zur Aufweichung der starren Dichotomie. Eine Abgrenzung, die sich in der so genannten „Schichtentheorie“⁹ widerspiegelt, erwies sich nicht mehr als angebracht und ebenso wenig lösungsrelevant für das vorherrschende Bezeichnungsproblem. Nach und nach entstanden alternative Ansätze, die mehr Spielraum zwischen den beiden Polen zuließen. So z.B. bei Bausinger und Foltin, die ein Dreischichten-Modell vorschlugen, in dem neben „hoher“ Literatur und der „eigentlichen Trivialliteratur“ auch „höherstehender Unterhaltungsliteratur“ Platz eingeräumt wird und wodurch die Bezeichnung der „niedrigen“ Literatur in Frage gestellt und differenzierter betrachtet werden konnte.¹⁰ Nichtsdestotrotz ist die Nützlichkeit eines solchen Schichtenmodells zu hinterfragen, da darin außer Acht gelassen wird, dass literarische Elemente und Strukturen der Trivialliteratur in die zeitgenössische Hochliteratur einfließen und die beiden Sphären nicht klar zu trennen sind bzw. eine vorgenommene Trennung stets als subjektiv zu betrachten ist. Somit verliert der Begriff Trivialliteratur für wissenschaftliche Zwecke an Bedeutung, da er keine exakte, für eine Analyse relevante Definition abgeben kann.¹¹

Für die vorliegende Arbeit nützlicher erscheint es mir daher, in Anlehnung an Schulz-Buschhaus' Ansatz¹², einen anderen Zugang zu Trivialliteratur zu wählen, nämlich über die Grenzen der Trivialliteratur hinauszusehen, um diese aus einem breiteren Blickwinkel betrachten zu können, in dem nicht die Schaffung eines eigenständigen, in sich geschlossenen Genres im Mittelpunkt steht. Viel eher soll die Trivialliteratur als literarische Form verstanden werden, die zwar in erster Linie durch triviale Elemente bestimmt wird, sich gegenüber Elementen „relevanter“ Literatur allerdings nicht verschließt:

„Somit [...] ist literarische Trivialität nicht mehr als fixes Attribut einzelner Themen und Stile definierbar, [sondern] [...] vielmehr nur noch als ein historisches Phänomen zu bestimmen, das sich in den verschiedenen Themen und Stilen manifestieren kann.“¹³

Dieser Ansatz erweist sich besonders für eine Analyse des Kriminalromangenres als geeignet, da diesem innerhalb der Gattung der Trivialliteratur gewissermaßen eine „Sonderstellung“

⁸ Schulz-Buschhaus 1975: IX.

⁹ Vgl. Schemme 1975: SS.140-142.

¹⁰ Bausinger 1963 zit. nach Schemme 1975: 142.

¹¹ Vgl. Schemme 1975: 474.

¹² Schulz-Buschhaus 1975: IX.

¹³ Ibid.

zukommt und sich durch eine erstaunliche Vielfalt und Differenzierung seiner Formen als der populärste Vertreter dieses Genres etabliert hat. Fernerhin können nicht alle Kriminalromane zur Gattung der Trivial- oder Unterhaltungsliteratur gezählt werden, da es einigen Werken dieses Genres zunehmend gelang, sich über die Grenzen der Trivialliteratur hinauszubewegen und sich von genreinternen Konventionen zu befreien. Auf diese Weise entsteht eine Art Spannungsverhältnis zwischen „exzessiver Normiertheit“ und „bewussten Normveränderungen“, welches einen großen Einfluss auf die Entwicklung und das Schema des Genres hat.¹⁴

2.1.3. DIE POPULARITÄT DES KRIMINALROMANS

„[...] Sieht man jedoch die Verbindung, dann erkennt man, dass der Kriminalroman bei all seiner Primitivität (nicht nur ästhetischer Art) den Bedürfnissen der Menschen eines wissenschaftlichen Zeitalters sogar noch mehr entgegenkommt als die Werke der Avantgarde es tun.“¹⁵

Während es nach wie vor unterschiedliche Meinungen darüber gibt, inwiefern sich der Kriminalroman als ernstzunehmender, akzeptierter Gegenstand der aktuellen Literaturwissenschaft etabliert hat, gibt es hinsichtlich seiner Popularität hingegen kaum Unstimmigkeiten: Schon ein Blick auf die Verkaufszahlen lässt erkennen, dass sich dieser zweifelsohne als eines der erfolgreichsten und meist gelesenen Genres der Unterhaltungsliteratur durchsetzen und diesen Status ebenso auf den audio-visuellen Bereich ausweiten konnte.

Worin liegen nun die Ursachen für die Popularität? Die dahingehend gewonnenen Erkenntnisse und Analysen führen zu höchst unterschiedlichen Ergebnissen. Zunächst kann gesagt werden, dass die Gattung seit Ende des 19. Jahrhunderts bis heute eine extrem große Wandlungs- und Entwicklungsfähigkeit bewies und damit einhergehend eine große Vielfältigkeit und Differenziertheit erfuhr. Diese ist auf „die Variation mehr oder weniger festgelegter Elemente“ des Genres, nämlich *mystery*, *analysis* und *action*¹⁶ zurückzuführen, die, nach Brecht, die Originalität des Genres begründen und ihm dadurch ferner „ästhetisches Niveau“ verleihen.¹⁷

Ein weiterer wichtiger Punkt, der zum allgemeinen Interesse am Kriminalromangenre beiträgt und speziell in seiner romanischen Tradition zum Tragen kommt, ist die Verwendung des

¹⁴ Vgl. Schulz-Buschhaus 1975: VIII f.

¹⁵ Brecht 1938/1940 zit. nach Vogt 1998: 34.

¹⁶ Schulz-Buschhaus 1975: 3f.

¹⁷ Brecht 1938/1940: 33.

Kriminalromans als Instrument sowohl sozialer und politischer Analyse als auch in weiterer Folge realistischer Gesellschaftskritik.¹⁸

Die Erzählung des Mordes und seiner Aufklärung ist zwar nach wie vor verantwortlich für einen fortlaufenden Erzählstrang, doch merkt die Leserin/ der Leser schnell, dass sich hinter dem Plot noch andere essentielle Dinge verbergen, die von Alltagsproblemen über die politische Wirklichkeit hin zu gesellschaftlichen Missständen alles umfassen können. Es geht somit um ein aufklärerisches Anliegen im doppelten Sinne: Einerseits um die Aufklärung des Verbrechens, andererseits jedoch um die Aufklärung des Publikums über die psychosozialen Bedingungen und Auswirkungen, die zu dem Verbrechen führten.¹⁹

Als Beispiel aus dem iberischen Raum ist vor allem der Spanier Manuel Vázquez Montalbán mit seinem Privatdetektiv Pepe Carvalho zu nennen, der in seinen Kriminalromanen unter Beibehaltung des chandlerschen Kriminalromanschemas, wie es die amerikanische *hard-boiled school* ab den 1930er Jahren manifestierte²⁰, vor allem die post-frankistische Gesellschaft Spaniens ins Zentrum seines literarischen Interesses stellt. Ähnliche Absichten hegt eine ganze Schriftstellergeneration in den 1980er Jahren in Portugal, die neben vielen verschiedenen Romanformen auch den Kriminalroman als Mittel dazu verwendete, die, die von der konservativ-autoritären Diktatur hinterlassenen Gesellschaftsstrukturen zur Sprache zu bringen. Auch ist in diesem Zusammenhang auf den brasilianischen Schriftsteller Rubem Fonseca zu verweisen, der sich in seinen Romanen vor allem einer sozialkritischen Analyse der Großstadt Rio de Janeiro annimmt.²¹

Doch gibt es noch weitere Aspekte, die dem Kriminalroman zu seiner Popularität verhelfen: Einer davon besteht in dem, für das Genre äußerst bedeutenden, spannungsgeladenen Erzählverfahren, das von post-avantgardistischen SchriftstellerInnen bevorzugt entlehnt wird, um die romaneske Attraktivität zu steigern.²² Dies gelingt wie in Vargas Llosas Roman *¿Quién mató a Palomino Molero?*, durch eine labyrinthische Erzählkonstruktion, die es der Leserin/ dem Leser erschwert, Ereigniszusammenhänge zu erkennen und in weiterer Folge den Täter/die Täterin zu erraten.

Eine weitere Komponente, die Einfluss auf die Popularität des Genres pflegt, ist die garantierte Aufklärung der Kriminalgeschichte²³, ein unentbehrliches *happy end* sozusagen,

¹⁸ Bei Peter Nusser (1971: 487) ist in diesem Zusammenhang die Bezeichnung „gesellschaftskritischer Kriminalroman“ zu finden.

¹⁹ Vgl. Abt 2004: SS.13-16, Nusser 1971: 487.

²⁰ Vgl. dazu Kapitel 2.3.3.

²¹ Vgl. Krabbe 2010: SS.30-36, Schulz-Buschhaus s.a.: 6f.

²² Als Beispiel einer solchen Gattungskombination sind der italienische Schriftsteller C.E.Gadda und der Franzose Daniel Pennac anzuführen.

²³ An dieser Stelle ist von der klassischen Variante des Detektivromans die Rede.

wodurch ebenfalls die geschichtliche Aufklärung stets verifiziert und mit ihr in Zusammenhang stehende geistesgeschichtliche Erkenntnisse bestätigt werden. Somit gewinnt gegen Ende der Geschichte das Moralische gegen das Unmoralische bzw. die Vernunft gegen das Unvernünftige; wohl zur allgemeinen Zufriedenheit der Leserschaft.

Doch erweist sich diese Komponente nur für frühere Formen des Kriminalromans, genauer gesagt nur für seine klassische pointierte Form als zutreffend. Im Laufe der Genreentwicklung hat es immer wieder Einsprüche gegen eine allgemeine Geltung aufklärerischer Aspekte für den Kriminalroman gegeben²⁴, wodurch sich der sogenannte Anti-Kriminalroman entwickelte, der „[...]zunehmend einen gesellschaftlichen Zustand wahrzunehmen [versucht], in dem das organisierte Verbrechen der bürgerlichen Ordnung nicht mehr entgegensteht, sondern in dieselbe tendenziell integriert ist.“²⁵

Leonardo Sciascia, einer der Spezialisten auf dem Gebiet des Anti-Kriminalromans ging sogar soweit, mit dem doppelten *happy end*, nämlich sowohl dem moralischen als auch dem epistemologischen, zu brechen und der Leserin/ dem Leser keine Rückkehr zur gewohnten Ordnung mehr anzubieten.²⁶

3. THEORIE UND GATTUNGSGESCHICHTE²⁷

3.1. TERMINOLOGIE UND TYPOLOGIE DES KRIMINALROMANS

3.1.1. PROBLEM EINER DEFINITION

Aufgrund der Vielschichtigkeit des Genres fällt es bis heute schwer, eine genaue Definition der Gattung des Kriminalromans zu geben. Das erste Problem, auf das man in der Analyse zumindest den deutschen Sprachraum betreffend stößt, besteht in der terminologischen Divergenz zwischen allgemeinem Sprachgebrauch und literaturwissenschaftlicher Definition. Spricht man nämlich von einem Kriminalroman, können verschiedene Gattungen der Kriminalliteratur gemeint sein, egal ob man nun einen Thriller, Agenten- und Spionageroman (*spy novel*), *mystery*- und *suspense stories*, eine *crime novel*, einen *hard-boiled*-Roman oder einen klassischen Detektivroman in Händen hält.

²⁴ In diesem Zusammenhang sind vor allem Vertreter des „nouveau roman“ zu nennen.

²⁵ Schulz-Buschhaus s.a.: 10.

²⁶ Vgl. dazu Kapitel 5.1.

²⁷ In der theoretischen Aufarbeitung des Kriminalromangenres stütze ich mich hauptsächlich auf die literaturwissenschaftlichen Standardwerke von Peter Nusser (2003), Ulrich Schulz-Buschhaus (1975) und Jochen Vogt (1998).

Mit der Problematik der Definition befassen sich u.a. Buchloh und Becker²⁸, die eine klare Definition der Detektivverzählung aufgrund des Umfangs des Genres für quasi unmöglich halten und zudem darauf hinweisen, dass es sich dabei um ein spezifisches Problem der deutschen Kritik handle, welche die Diskussion vor allem auf die Unterscheidung zwischen Kriminal- und Detektivroman reduziert. Im Englischen wird hingegen auch im allgemeinen Sprachgebrauch zwischen mehreren Formen wie *mystery novel*, *detective novel*, *detective story* oder *crime story* unterschieden.

Ulrich Suerbaum verweist auf ein weiteres Problem, das sich im Zusammenhang mit der Definition des Genres auftut:

„Die Schwierigkeiten beginnen bei der Definition, und zwar sowohl beim Benennen der kennzeichnenden Grundeigenschaften[,] als auch bei der Abgrenzung zu benachbarten Phänomenen und bei der Entscheidung darüber, ob der Krimi als geschlossene oder „gefesselte“ Gattung zu betrachten sei oder aber offene Grenzen habe, so daß[ss] Überschneidungen und Grenzüberschreitungen möglich und in der Ordnung wären.“²⁹

Genauso ungenau, wie der alltägliche Sprachgebrauch das Genre betreffend, fällt auch die Definition des Begriffs Kriminalroman in vielen Fällen aus: Die Randbereiche der Gattung ebenso wie die Grenzen zu verwandten Literaturarten sind ungenau und gehen zudem oft ineinander über, was eine genaue Definition des Begriffs wiederum erschwert. Wie Alewyn andeutet, sind typologische Abgrenzungen zwischen den einzelnen Gattungen oft sehr weitläufig gezogen und außerdem von Autor zu Autor unterschiedlich gehandhabt.³⁰

3.1.2. MÖGLICHKEITEN EINER TYPOLOGISIERUNG

Peter Nusser³¹ grenzt in seinem sehr detaillierten Standardwerk die Kriminalliteratur von der so genannten Verbrechensliteratur bzw. der Verbrechensdichtung ab. Der etymologische Ursprung (lat. *crimen*: das Verbrechen) könnte einen im Glauben lassen, dass es sich dabei um ein und die selbe Form handle, jedoch liegt man in dieser Annahme falsch: Unter erstgenanntem Begriff ist nicht bloß ein literarisches Werk gemeint, das von einem Verbrechen erzählt, sondern ist es die Art und Weise, *wie* ein Verbrechen behandelt wird, nämlich in beschränkter Form, die ausschlaggebend für eine solche Bezeichnung ist. Während in der Verbrechensliteratur [...], „Ursprung, [...] Wirkung und [...] Sinn des Verbrechens und

²⁸ Buchloh/Becker 1973: SS. 1-5.

²⁹ Suerbaum 1984: 13.

³⁰ Alewyn 1968/1971: 53.

³¹ Nusser 2003: SS. 1-7.

damit [die] Tragik der menschlichen Existenz[...] erforscht werden, beschäftigt sich die Kriminalliteratur in erster Linie mit den [...] dargestellten Anstrengungen, die zur Aufdeckung des Verbrechens und zur Überführung und Bestrafung des Täters notwendig sind.“³²

Die weiteren Untergliederungen innerhalb der Kriminalliteratur entstanden durch die unterschiedliche Akzentsetzung der Autorin/ des Autors rund um die Maßnahmen und Anstrengungen, die zur Lösung des Falles bzw. der Überführung des Täters/ der Täterin unternommen werden, wodurch der Bezeichnung Kriminalliteratur³³ eher die Rolle eines Oberbegriffs zukommt.

Eine andere Einteilung nimmt hingegen Richard Alewyn vor, in dem er schreibt:

„Der Kriminalroman hat überhaupt keine definierbare Grenze – außer gegenüber dem Detektivroman. Denn so nebelhaft die Konturen des Kriminalromans, so scharf sind die des Detektivromans. Das ist nicht eine Sache des Stoffs, sondern der Form.“³⁴

Dadurch schließt er jegliche Abgrenzung der Detektivliteratur etwa gegenüber der Verbrechensliteratur, wie u.a. bei Nusser gegeben, automatisch aus, wodurch der Begriff Kriminalliteratur wiederum seine Rolle als Oberbegriff verliert.

Edgar Marsch hingegen arbeitet mit dem Begriff Kriminalerzählung, worunter er jegliche „literarische Kriminalfälle“³⁵ zusammenfasst, egal ob es sich um eine kurze Erzählung (z.B. in Form einer Kriminalnovelle) oder um längere Texte, die unter Erzählung oder Roman fallen würden, handelt. Er grenzt sich dabei jedoch von der Verwendung des Begriffs „Criminalgeschichten“, wie es von den Autoren Meißner, Hitzig und Häring im 19. Jahrhundert gemacht wurde und worunter „Erzählungen aus dem Bereich der praktischen Justiz“³⁶ zusammengefasst werden, ab.

Doch ist die Verwendung des Begriffs Kriminalerzählung insofern für eine Typologisierung des Kriminalgenres ungeeignet, als sich eine Abgrenzung hin zum Kriminalroman als schwierig und außerdem in der Sekundärliteratur als kaum belegt erweist bzw. die beiden Begriffe in manchen Fällen sogar synonym verwendet werden.

Eine andere Kategorisierung ist wiederum bei Richard Gerber zu finden. Er schlägt vor, statt den beiden Ausdrücken Detektivroman und Kriminalroman den Begriff „Verbrecherspürhundroman“ zu verwenden, der sich in erster Linie in der angelsächsischen Tradition unter dem Begriff *sleuth* manifestiert hat und als Synonym für „Detektiv“

³² Vgl. Gerber 1966: 74f., Nusser 2003: 1.

³³ Nusser (2003: 1) fasst unter dem Begriff „Kriminalliteratur“ wiederum den Kriminalroman und die Kriminalerzählung zusammen.

³⁴ Alewyn 1968/1971: 52f.

³⁵ Marsch 1972: 13f.

³⁶ Nusser 2003: 2.

verwendet wird. Gerber begründet die Verwendung des Begriffs mit dem Argument, dass ein solcher eine veränderte Wahrnehmung bewirkt, wodurch das Spektrum des Begriffs erweitert werden könnte und dieser nicht bloß auf die erste Konnotation des Lesers/der Leserin reduziert wird.³⁷ Dennoch scheiterte die Durchsetzung dieser Bezeichnung an dem wohl eher unglücklich gewählten und umständlichen Ausdruck, der sich gegen die im Alltagsgebrauch etablierte Bezeichnung des „Krimis“ nicht durchsetzen konnte. Worauf Nusser³⁸ diesbezüglich hinweist, ist die fehlende Unterscheidung zwischen Kriminal- und Verbrechenliteratur bei Richard Gerber, der den Kriminalroman als „eine Stutzform der Verbrechensdichtung“³⁹ anführt, wodurch das Genre bloß untergeordnet und nicht als eigene Kategorie gegenüber der Verbrechenliteratur abgegrenzt wird.

3.1.3. DER DETEKTIVROMAN ALS SONDERFORM DES KRIMINALROMANS

Das Genre des Kriminalromans weist eine überaus differenzierte Typologie auf, mit der ein für die Gattung typisches „parallele[s] Vorhandensein aller Formen“⁴⁰ einhergeht. Dadurch konnten sich einzelne Gattungsarten zunehmend emanzipieren und eine Sonderstellung innerhalb des Genres einnehmen, was teilweise zu einem Verschwimmen der Definitionsgrenzen führte. Diese Situation trifft ganz besonders auf den Detektivroman zu, der diese Sonderstellung um die Jahrhundertwende einnahm, als es innerhalb der Gattung Kriminalliteratur zu einer Spaltung zwischen Unterhaltungsliteratur zum Thema Verbrechen und der Detektivliteratur kam.⁴¹

Besonders in der Sekundärliteratur der 1970er Jahre ist eine Gleichsetzung der beiden Begriffe Kriminal- und Detektivliteratur zu beobachten, wie etwa bei Dietrich Naumann⁴², der die Werke von Poe, Conan Doyle, Agatha Christie und Ellery Queen allesamt unter der Gattung Kriminalroman zusammenfasst. Im Gegensatz dazu, sieht Alewyn die einzig mögliche Differenzierung des Kriminalromans in der Abgrenzung hin zum Detektivroman.⁴³

Allerdings ist an dieser Stelle die Frage angebracht, wie es auch Alida Bremer⁴⁴ in ihren Überlegungen zur Sprache bringt, inwiefern die beiden Schemata nun tatsächlich als

³⁷ Gerber 1966: 77f.

³⁸ Nusser 2003: 2.

³⁹ Gerber 1966: 78.

⁴⁰ Bremer 1999: 55.

⁴¹ Ibid. SS. 68-71.

⁴² Naumann 1971: 242.

⁴³ Alewyn 1968/1971: 52f.

⁴⁴ Vgl. Bremer 1999: SS.55-64.

voneinander getrennte, unabhängige Formen existieren oder ob es viel mehr auf den dynamischen Austausch im historischen Gattungskontext ankommt. Die von Bremer angesprochene „Synchronie aller Formen“⁴⁵ stellt in gewisser Weise gerade die zentrale Komponente dar, die entscheidend zur Besonderheit des Kriminalromangenres beiträgt.

In diesem Sinne ist der Detektivroman, rein typologisch „[...] als *eine* der verschiedenen Ausprägungen des Kriminalromans, die sich durch ein besonders stark entwickeltes System von Gattungskonventionen auszeichnet [zu klassifizieren]“⁴⁶.

3.2. DIE ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DES KRIMINALROMANS

Als Gründungstext der Gattung gilt Edgar Allan Poes (1809-1849) Roman *The Murders in the Rue Morgue*, der 1841 erstmals im *Graham's Magazine* erschien. Zwar gibt es unterschiedliche Meinungen darüber, ob besagte Veröffentlichung tatsächlich den Beginn des Genres kennzeichnet, doch es kann zweifelsohne gesagt werden, dass Poe mit seinem Romanhelden C. Auguste Dupin als einflussreiches Vorbild für viele frühe Kriminalromanautoren, ganz besonders für Arthur Conan Doyles Sherlock Holmes fungierte. Es handelt sich bei *The Murders in the Rue Morgue* um eine Art Mini-Serie, die mit *The Mystery of Marie Rogêt* (1842) und *The Purloined Letter* (1845) ihre Fortsetzung erlangte und an die im anglosaxischen Sprachraum äußerst verbreitete Tradition der von Polizisten und Privatdetektiven veröffentlichten Memoiren anknüpfte.⁴⁷

In Poes *The Murders in the Rue Morgue* können bereits wichtige Elemente gefunden werden, die den Kriminalroman bzw. in erster Linie den klassischen Detektivroman konstituieren, nämlich sowohl ein rätselhaftes Verbrechen als auch die Auflösung des Rätsels durch einen ermittelnden Detektiv. Die Analyse des Falles von Dupin erfolgt rein rational, mit äußerster Genialität und Intelligenz, welche die Fähigkeiten und Bemühungen der Polizei in den Schatten stellt und ihn selbst zum absoluten Scharfsinnhelden erhebt.

Ein weiteres, äußerst bedeutsames Element des klassischen Detektivromans, wie es später besonders von Agatha Christie konsequent angewandt wurde, findet man bereits bei Poe in sehr ausgeprägter Form, nämlich das Element des „geschlossenen Raumes“⁴⁸ (*locked room*), das mit diesem Werk seinen Anfang nahm und sich zu einem unentbehrlichen Bestandteil des

⁴⁵ Ibid. S.56.

⁴⁶ Broich 1978: 65.

⁴⁷ Vgl. Schulz-Buschhaus 1975: 1, Kayman/Sampaio 2001: 305, Neves 2005.

⁴⁸ Vgl. Schulz-Buschhaus 1975: 6, Smuda 1970: 121.

klassischen Detektivromans entwickelte.⁴⁹ Doch obwohl Poes Erzählungen bereits viele, den Detektivroman konstituierende Elemente enthalten, können diese aufgrund fehlender Handlungskomponenten von Seiten des Detektivs bzw. dessen vorwiegend auf die Analyse reduziertes Vorgehen noch nicht als reine Detektiv Erzählungen akzeptiert werden, was ihnen ihren Vorbildcharakter auf Folgewerke der Detektivliteratur jedoch keinesfalls abzusprechen vermag.

Nach Poe lieferten die beiden Autoren Wilkie Collins und Emile Gaboriau mit ihren Romanen, die noch der *Mystery Novel* zuzuschreiben sind, eine weitere Frühform des Kriminalromans, die sie vor allem durch die Vermischung kriminalistischer Elemente mit dem Feuilletonroman, in Europa seit den 1830er Jahren äußerst populär, herstellten. Diese Art Symbiose enthält nun sowohl *Analysis*-Elemente, wie man sie bereits bei Edgar Allan Poe zu Genüge findet, als auch *Action* und *Mystery*, wodurch alle drei Kategorien des Kriminalromans, so wie sie Ulrich Schulz-Buschhaus in seiner Analyse definiert, vertreten sind.⁵⁰

Arthur Conan Doyle (1859-1930) nahm fast zwanzig Jahre später die von Poe in seinen Erzählungen verwendeten Elemente wieder auf und schuf mit seinem Detektiv Sherlock Holmes und dessen Partner Dr. Watson den Prototyp der Detektivfigur bzw. des Detektivdoubles schlechthin. In seinen vier veröffentlichten Detektivromanen⁵¹ gelang es Doyle, die literarischen Modelle seiner Vorläufer Poe, Collins und Gaboriau zu verbinden und deren Erfindungen zu stereotypisieren. Der Rahmen der Erzählung wird bei Doyle durch die stets wiederkehrenden Merkmale und Eigenarten der Charaktere und ihrer Handlungen ausgefüllt, worin wohl einer der Hauptgründe des großen Erfolgs liegt. Auch die Figur des Detektivs scheint bei Doyle interessanter und für den Leser nachvollziehbarer zu sein:

„War Dupin noch das reine Vermögen der ratiocination, ohne daß [ss] er als Gestalt konkret faß[ss]bar wurde, so ist Sherlock Holmes eine Figur, die als genau vorstellbar beschrieben, mit Attributen versehen und in ihrem genüß[ss]lichen Privatleben gezeigt wird.“⁵²

Im Gegensatz zu Poes Dupin tritt Holmes als Experte auf: Er beobachtet zuerst genau die gegebenen Umstände und zieht daraus für die Leserin/ den Leser logisch nachvollziehbare Schlussfolgerungen, die oft auch noch in einem Dialog mit Dr. Watson wiederholt und

⁴⁹ Vgl. in diesem Zusammenhang u.a. John Dickson Carr: *Der verschlossene Raum* (1935), Gaston Leroux: *Das Geheimnis des gelben Zimmers* (1908), Agatha Christie: *Tod in den Wolken* (1935).

⁵⁰ Vgl. Nusser 2003: SS.82-85, Schulz-Buschhaus s.a.: SS.1-5.

⁵¹ *A Study in Scarlet* (1887), *The Sign of Four* (1890), *The Hound of the Baskervilles* (1902) und *Valley of Fear* (1915).

⁵² Smuda 1970:129.

zusammengefasst werden. Schließlich kommt der Ermittler durch vorwiegend analytisch-rationales Denken zur Lösung des Rätsels.⁵³

3.2.1. DER POINTIERTE RÄTSELROMAN

Mit Arthur Conan Doyle entwickelte sich die Detektivliteratur langsam hin zu ihrer klassischen Form, dem sogenannten pointierten Rätselroman oder im englischen Slang auch als *whodunit*-Roman bezeichnet, wodurch die für die Gattung äußerst wichtige Frage nach dem Täter (*Who has done it?*) bereits in der Bezeichnung gestellt wird. Diese typische Ausprägung des Detektivromans unterliegt einem System von Gattungskonventionen, an welches sich die meisten Kriminalautoren seit Doyle hielten.⁵⁴

Der pointierte Rätselroman à la Agatha Christie erweist sich als an seine Gattungskonventionen gefesselt, da das Rätselspiel nur innerhalb dieses Musters funktionieren kann: Dem Publikum wird eine Welt präsentiert, in der nach dem mysteriösen Verbrechen eine rationale Ordnung der Dinge wiederhergestellt wird und ein *happy end* als quasi unumgänglich zu sein scheint. Die gegebene Bestätigung einer heilen Welt, in der die Vernunft am Ende stets gewinnt, gelingt allerdings nur dann, wenn die Realität auf einen schmalen Horizont begrenzt wird. Dies erfolgt einerseits in räumlicher Form, nämlich durch scharf eingegrenzte Schauplätze (*the locked-room*) sowie andererseits durch jegliche Ausblendung sowohl historischer, als auch realistischer und sozialkritischer Elemente. Um ein *surprise ending* gewährleisten zu können, ziehen wahrscheinliche, realistische Ereignisse gegenüber unwahrscheinlichen stets den Kürzeren. Dieser „Zwang zur Ordnung“⁵⁵ steht in direktem Zusammenhang mit den moralischen Wertvorstellungen einer gutbürgerlich konservativen Gesellschaft nach dem Ersten Weltkrieg, wie sie besonders bei Agatha Christie zu finden ist. Diese Gesellschaftsschicht sah sich auf diese Weise in ihren Prinzipien bestätigt, was wiederum eine Erklärung für den reissenden Absatz der Detektivromane vor allem in England abgibt.

Spätestens nach dem Ersten Weltkrieg ist die Entwicklung des Detektivromans hin zum pointierten Rätselroman jedoch beendet; er schien in seinen Gattungskonventionen festgefahren zu sein und erwies sich immer mehr als eine isolierte, in sich beschränkte

⁵³ Vgl. Krabbe 2010: SS.33-36., Nusser 2003: SS.85-88. Zu sozial- und geistesgeschichtlichen Entstehungsbedingungen des Genres siehe u.a. Caillois 1941: 157ff., Kracauer 1979, Nusser 2003: 66ff.

⁵⁴ Nach Doyle ist es vor allem Gaston Leroux, der in seinem Roman *Le mystère de la chambre jaune* (1908) erstmals eine pointierte Auflösung des Rätsels vornimmt. Diese ist besonders bei Agatha Christie, John Dickson Carr und Ellery Queen zu finden.

⁵⁵ Egloff 1974 zit. nach Nusser 2003: 94.

Gattung innerhalb des äußerst hybriden Kriminalromangenres, die in Zeiten aufkommender gesellschaftlicher Probleme und Disparitäten dem Realitätsanspruch nicht mehr gerecht wurde.⁵⁶

3.2.2. NEUANSÄTZE DES KRIMINALROMANS

Folglich kam es, trotz anhaltender Popularität des pointierten Rätselromans ab den 1930er Jahren nach und nach zu Neuansätzen des Detektivromans in Form von Modellen, in denen neben Spannung und Entspannung, auch psychologische, sozialkritische, und philosophische Elemente miteinbezogen wurden.

In der Anfangsphase dieses Genrewandels ist vor allem Dorothy L. Sayers (1893-1957) zu nennen, die versuchte, den Detektivroman wieder an den realistischen Roman wie man ihn bei Collins fand, heranzuführen. Dies geschah, indem sie den Charakteren ihrer Romane eine größere Komplexität und Differenziertheit verlieh, wodurch psychologische und moralische Facetten sowohl der einzelnen Personen, als auch des Verbrechens genauer beleuchtet werden konnten. Die für den „pointierten Rätselroman“ äußerst wichtigen *Mystery*-Elemente wurden zunehmend zurückgesteckt, um den Sensationswert der Pointe zu reduzieren. Ebenso in diese Phase fällt die amerikanische Schriftstellerin Patricia Highsmith, die in ihren vorwiegend psychologisch geprägten Detektivromanen einen radikalen Perspektivenwechsel vornimmt: Die Perspektive auf den Kriminalfall liegt nun nicht mehr beim Detektiv, sondern gilt die Aufmerksamkeit hauptsächlich dem Verbrecher, den sie in einen individualpsychologischen Rahmen stellt und analysiert.

Auch bei dem belgischen Schriftsteller Georges Simenons (1903-1989), der vor allem durch seine Romane rund um den Berufspolizisten Maigret Bekanntheit erlangt, tritt die Frage nach dem Täter zu Gunsten der Frage nach dem Tatmotiv in den Hintergrund, wodurch psychologische und soziale Ursachen des Verbrechens ins Zentrum des Interesses gerückt werden.⁵⁷

⁵⁶ Vgl. Broich 1978: SS.98-100, Krabbe 2010: SS.30-32, Nusser 2003: 22 bzw. SS.92-98, Schulz-Buschhaus 1978: 2f., Suerbaum 1967: SS.91-96.

⁵⁷ Vgl. Broich 1978: SS.98-100, Nusser 2003: SS.98-100, Schulz-Buschhaus 1975: SS.106-113 bzw. SS.155-181, Suerbaum 1967: SS.90-96.

3.2.3. DIE AMERIKANISCHE *HARD-BOILED SCHOOL*

Einen radikalen Bruch mit der Gattung des klassischen Detektivromans vollzogen die Amerikaner Dashiell Hammett und Raymond Chandler, beide Vertreter der so genannten *hard-boiled school*, welche sich in den USA der 1930er Jahre, von der kriminalistischen Heftromanliteratur beeinflusst, als Gegenpol zum klassischen, pointierten Rätselroman manifestierte. Seine Hauptkritik fasst Chandler mit folgenden Worten zusammen:

„they [the detective novels] do not really come off intellectually as problems, and they do not come off artistically as fiction. They are too contrived, and too little aware of what goes on in the world.“⁵⁸

Diese neue Perspektive führte zu Veränderungen in verschiedenen Aspekten des Aufbaus der darauffolgenden amerikanischen Detektivromane: In erster Linie ist es die Figur des Detektivs, die einiger Änderungen bedarf. An die Stelle des aristokratisch-dandyhaften Amateurermittlers, den „insouciant amateur“ tritt ein Privatdetektiv („private eye“) bei Chandler u.a. in der Figur des Philip Marlowes, der seinem Job als Kleinunternehmer nachgeht und dadurch zu einem Teil des gesellschaftlichen Milieus und dessen Geschäfte wird, in dem die zu lösenden Fälle angesiedelt sind. Die realbürgerliche Gesellschaft wird, im Gegensatz zur klassisch britischen Tradition bloß von außen betrachtet, da die Ermittlerinstanz kein Teil eben dieser ist. Die Veränderung des Detektivs geht ebenso mit der Veränderung des Schauplatzes einher: Die idyllischen, britischen Landsitze, die für Chandler eine überaus unwirkliche Atmosphäre verbreiteten, wurden durch das realitätsnäher scheinende US-amerikanische Großstadtmilieu ersetzt.⁵⁹

Durch die Verlegung des Schauplatzes in die amerikanische Großstadt und das Eindringen des Detektivs in die verschiedensten Gesellschaftsschichten und Milieus, kann dem Leser/der Leserin eine kritische Darstellung der amerikanischen Gesellschaft der 1930er Jahre vermittelt werden. Dabei handelte es sich um ein Umfeld, das vor allem durch Korruption, organisiertes Gangstertum und Prohibition geprägt war und in dem, im Vergleich zum pointierten Rätselroman, der Kreis der Verdächtigen im Großstadtdschungel von Los Angeles oder San Francisco deutlich unüberschaubarer wurde. Auch die für die britischen Detektivromane äußerst charakteristische Prüderie wurde abgelegt und Sex und Gewalt als durchaus übliche Themen in den Erzählverlauf eingebunden.⁶⁰

⁵⁸ Chandler 1969, zit. nach Schulz-Buschhaus 1975: 123f.

⁵⁹ Vgl. Suerbaum 1967: 95, Nusser 2003: SS.118-128, Schulz-Buschhaus 1975: SS.123-154, Buchloh/ Becker 1973: SS.96-107.

⁶⁰ Vgl. Broich 1978: SS.101-104.

Obwohl sich die *hard-boiled*-Literatur im Laufe der Zeit immer mehr in Richtung *sex-and-crime novel* entwickelte, kann ihr ein wichtiger Einfluss auf die Kriminalautoren der Folgezeit nicht abgesprochen werden. Vor allem die chandlersche Charakterisierung von Detektiv und Gesellschaft stellte einen deutlichen Fortschritt für die amerikanische Kriminalliteratur dar, ebenso wie die Verbindung zwischen Politik und Verbrechen, die von der *hard-boiled school* zum ersten Mal thematisiert wurde. In Zusammenhang mit Chandlers Kriminalromanen kann dabei noch nicht wirklich von einem „kriminalistischen Realismus“ gesprochen werden, da die beiden Elemente „kriminalistischer Realismus“ und *Mystery*-Pointe nach wie vor getrennt voneinander verfolgt wurden und eine Zusammenführung vorerst ausblieb. Ebenso wird trotz bewusster Abkehr vom Erzählschema des klassischen Detektivromans in den meisten Fällen weiterhin am charakteristischen *happy end* festgehalten und eine unerwartete optimistische Pointe dazu auserchoren, die Auflösung des Verbrechens zu besiegeln. Diesen hinterlassenen Gegensatz kritisierte hauptsächlich der italienische Autor Leonardo Sciascia (1921-1989), der die Auflösung des Kriminalfalls an die Verhältnisse seiner Romanwelt angepasst vornimmt und eine systemkonforme Konsequenz aus ihr zieht.⁶¹

Der von Chandler kundgetane Realismusanspruch wird vor allem von Georges Simenon aufgegriffen und weitergeführt und mit einer Art „aufklärerischem Anliegen“ verbunden.⁶² Dabei handelt es sich meist um eine Aufklärung in einem weiteren Sinne, z.B. in Form einer Aufklärung über die psychologische und soziale Dimension des Verbrechens, wodurch Gesellschaftskritik mit Unterhaltung verbunden und dem Kriminalromangenre eine bewusstseinsbildende und aufklärerische Komponente hinzugefügt wird. Diese Entwicklung ist vor allem auch in der romanischen Kriminalromantradition zu beobachten, u.a. bei dem Spanier Manuel Vázquez Montalbán, aber auch in der für diese Arbeit wichtigen portugiesischen Literaturproduktion der frühen 1980er Jahre, innerhalb welcher insbesondere Namen wie José Cardoso Pires und Clara Pinto Correia die dargestellte Autorengruppe repräsentieren.⁶³

⁶¹ Vgl. Broich 1978: 102, Schulz-Buschhaus 1975: 153f., *ibid.* s.a.: 6f. Dieser und alle weiteren von Ulrich Schulz-Buschhaus stammenden, in vorliegender Arbeit zitierten Artikel sind in der digitalisierten, von Klaus-Dieter Ertler und Werner Helmich zusammengestellten Gesamtausgabe des Autors unter <http://gams.uni-graz.at/usb/> (Februar 2007) abrufbar.

⁶² In seiner Kriminalromanserie rund um Kommissar Maigret tritt die Frage nach dem Täter in den Hintergrund, da vor allem psychologische und soziale Ursachen des Verbrechens beleuchtet werden.

⁶³ Vgl. Briones 1998: SS.274-278, Krabbe 2010: SS.33-36, Nusser 1971: SS.487-489, *ibid.* 2003: SS.98-104.

4. AUFBAU UND INHALTLICHE ELEMENTE DES KRIMINALROMANS

Die folgende Darstellung der inhaltlichen Elemente des Kriminalromans bezieht sich auf den Kriminalroman in seiner Ausprägung als klassischer Detektivroman. Obwohl in der Entwicklungslinie des Kriminalromangenres seit der Intervention von Chandler und Hammett in den 1930er Jahren äußerst vielseitige und hybride Ausprägungen⁶⁴ zu erkennen sind, ist ein Zurückgreifen auf die formalen, einer Gattungskonvention unterliegenden Elemente des klassischen Detektivromans trotz vielerlei Beispiele, sich eben dieser zu entledigen, nach wie vor feststellbar. Jedoch ist der Autor/die Autorin im Vergleich zu Vertreterinnen und Vertretern der klassischen Schule nicht mehr an die Regeln „gefesselt“, sondern können die Elemente und Strukturen des klassischen Detektivromans beliebig in den Roman eingebaut werden, ohne dabei den gattungsimmanenten Regeln zu unterliegen. Als Beispiel dafür ist u.a. der Peruaner Mario Vargas Llosa mit seinem Roman *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986) zu nennen, der einen Kriminalroman in seiner klassischen Form schafft, ohne dabei Gattungskonventionen zu brechen. Trotzdem nimmt sich Vargas Llosa die Freiheit, seinen Detektiv in der Rolle des, wenn auch scheiternden Liebhabers zu präsentieren, was in einem so starken Gegensatz zur Dupin-Holmes-Tradition steht, dass diese Darstellung durchaus als Parodie verstanden werden kann.⁶⁵

Die den Aufbau und die Struktur eines Kriminalromans konstituierenden Elemente werden im folgenden Kapitel dargestellt, um sie anschließend dem modernen, sozialkritisch ausgerichteten Kriminalroman gegenüberzustellen.⁶⁶

4.1. AUFBAU DES KRIMINALROMANS

Nach Ulrich Suerbaum⁶⁷ gibt es in jedem Kriminalroman einen klaren Handlungsverlauf mit Anfang, Mitte und Ende. Der Anfang eröffnet mit der Darstellung des Problems, der Schilderung der Vorgeschichte sowie den bekannten Umständen des Mordes. Der Hauptteil umfasst die Suche nach jeglichen unbekannten Faktoren, nach dem Täter sowie die Rekonstruktion des Verbrechens. Das Ende schließt mit der Lösung des Rätsels, die keine

⁶⁴ Vgl. dazu u.a. den so genannten „roman suspense“, wie er bei Boileau und Narcejac (1975) zu finden ist.

⁶⁵ Vgl. Schulz-Buschhaus s.a.: 8f. bzw. ibid.1987: 2f., und 9f.

⁶⁶ Um Klarheit über die Bezeichnung zu schaffen, sei an dieser Stelle noch einmal erwähnt, dass die allgemeine Bezeichnung „Kriminalroman“, wie ich sie hier verwende, den klassischen Detektivroman ebenso als eine Form der Gattung miteinbezieht, sich aber nicht ausschließlich auf diese konzentriert.

⁶⁷ Suerbaum 1967: SS.86-89.

Zweifel offen lässt und auf die der gesamte narrative Verlauf ausgerichtet ist, wodurch es keine bedeutende Einzelheit in der Erzählung gibt, deren Funktion nicht in Zusammenhang mit der Lösung steht. Durch die inhaltlich in sich geschlossene Struktur ist die Reihenfolge der Geschehnisse vorgegeben, wodurch der Gattung keine Entfaltungs- und Wirkungsmöglichkeiten, die über die Genrestruktur hinausgehen würden, bleiben. Einziger Spielraum besteht in der unterschiedlichen Akzentuierung der genannten Elemente, wodurch neue, genreinterne Differenzierungen entstehen können:

Patricia Highsmith z.B. setzt in ihren Romanen in erster Linie auf das *Mystery*-Element und marginalisiert so die Gestalt des Detektivs mitsamt seiner Analyse, wodurch etwa die Gattungsvariante des Geheimnisromans entstehen konnte. Als Gegenpol sind Simenons Maigret-Romane zu nennen, in denen die polizeiliche Berufsarbeit im Vordergrund steht und der Geheimnisspannung bloß eine nebensächliche Rolle zukommt.⁶⁸

4.2. INHALTLICHE ELEMENTE DES KRIMINALROMANS

Für das Gattungsmuster des Kriminalromans hat Ulrich Schulz-Buschhaus in seiner auch noch nach über dreißig Jahren gültigen Kategorisierung drei konstitutive Elemente ausgemacht, deren unterschiedliches Zusammenspiel in weiterer Folge für die Akzentuierung verschiedener Ausprägungen und Phasen der Gattungsgeschichte verantwortlich ist. Diese Kategorisierung erfolgte in Anlehnung an die strukturalistische Erzählanalyse von Jean-Pierre Colin, der wiederum bloß zwischen zwei inhaltlichen Momenten unterschied, die für die Wiederherstellung des sozialen Gleichgewichts im Kriminalroman verantwortlich sind, nämlich auf intellektuellem Wege die sogenannte „enquête“ und auf materiellem die „poursuite.“⁶⁹ Schulz-Buschhaus übernahm diese Unterscheidung, baute sie weiter aus und fügte ihr noch ein drittes Element hinzu, wodurch folgende drei Kategorien entstanden:

Zunächst gibt es das Rätselement (*Mystery*), in Form eines unerklärbaren Verbrechens (meist ein Mord, kann aber auch ein Diebstahl, eine Entführung, etc. sein). Die Ausführung des Verbrechens erweist sich in den meisten Fällen als kompliziert und äußerst unwahrscheinlich, doch muss sie im Bereich des Möglichen liegen, was wiederum in absolutem Gegensatz zur Wirklichkeitsdarstellung in der europäischen Literatur nach Aristoteles steht. Dieser Tradition zufolge waren Ereignisse so darzustellen, dass sie zwar wahrscheinlich, nicht jedoch der Wahrheit entsprechend sein mussten, wodurch es durch die

⁶⁸ Vgl. Schulz-Buschhaus s.a.: SS. 2-4.

⁶⁹ Colin 1968, zit. nach Schulz-Buschhaus 1975: 2.

Konstruktion des Rätsels im Detektivroman laut Schulz-Buschhaus zu einer „Umkehrung der aristotelischen Formel“⁷⁰ kommt. Das Rätselement ist in erster Linie für die Geheimnisspannung (*Suspense*) verantwortlich, von dem bereits Ann Radcliffe in der Tradition der *Mystery Novel* Gebrauch gemacht hatte und es besonders in der klassischen Form des Detektivromans pointiert eingesetzt wurde.

Bei Ulrich Suerbaum wird dem Spannungselement höchste Priorität eingeräumt, da es den Bogen vom Mord bis zur Lösung spannt; dieses also vom Anfang bis zum Ende in gleichbleibend intensiver Form beibehalten wird. Erst wenn die Frage nach dem Täter (*whodunit?*) geklärt wurde, kann die aufgestaute Spannung entladen werden.⁷¹

Das zweite Element, *Analysis* steht komplementär zum ersten und umfasst alle intellektuellen Tätigkeiten, die der Detektiv und seine Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter zur Aufklärung des Falles als notwendig erachten, worunter Beobachtungen, Verhöre, Hypothesen, etc. zusammengefasst werden können. In Form von Dialogen zwischen den Ermittelnden, aber auch Monologen wird der Stand der Dinge resümiert, mögliche Konklusionen gezogen und das Rätsel am Ende des Romans gelöst, um den Leser bzw. die Leserin dadurch zu beruhigen und den Spagat zwischen analytischer Sachgerechtigkeit und Sensationseffekt zu schaffen. Das *Analysis*-Element erweist sich somit als diskursiv und den Handlungsverlauf hemmend, ganz im Gegensatz zum dritten Element *Action*, worunter „die eigentlichen Handlungselemente des Kriminalromans“⁷² zusammengefasst werden, die den Erzählverlauf antreiben und die für ein handlungsintensives, abenteuerliches Geschehen verantwortlich sind. Dazu gehört z.B. die Darstellung von Verbrechen und Verfolgungen, die in der angelsächsischen Tradition erst mit der *hard-boiled school* Einzug in den Kriminalroman hielt. In Frankreich wiederum kam es bei Maurice Leblancs Monsieur Lupin oder Fantômas von Marcel Allain und Pierre Souvestre bereits früher zur Verbindung des Kriminal- mit Elementen des Abenteuerromans, sprich *Action*-Elementen. Was den Genreerfolg betrifft, sind diese besonders für audiovisuelle Medien von großer Bedeutung.⁷³

4.2.1. DIE ANALYTISCHE ERZÄHLWEISE

Die Erzähltechnik des Kriminalromans steht in engem Zusammenhang mit der Analyse des Detektivs: Vor allem der umfangreiche Mittelteil wird von einer analytischen Erzählweise

⁷⁰ Schulz-Buschhaus 1975: 99f.

⁷¹ Vgl. Suerbaum 1967: SS.88-91.

⁷² Schulz-Buschhaus 1975: 3.

⁷³ Vgl. Schulz-Buschhaus 1975:SS.1-5. bzw. *ibid.* s.a.: SS.2-4.

beherrscht. Diese stützt sich auf das, was der Detektiv im Zuge der Nachforschungen zum vorliegenden Rätselfall ermitteln kann. Durch die angestellten Nachforschungen dringt der Detektiv immer tiefer in die Vergangenheit ein, wodurch es zu einer zeitlichen Umstellung im Erzählverlauf kommt: Der zu Beginn des Romans bereits geschehene Mordfall wird im Laufe der Erzählung durch Erforschung von Ursache und Wirkung bis in seine Einzelheiten zerlegt und erst zum Schluss das Vergangene in die Gegenwart geholt.

Ein wichtiges Mittel der analytischen Erzählweise ist das Frage-Antwort-Spiel, welches sozusagen die Anatomie des klassischen Kriminalromans darstellt. Während zu Beginn in erster Linie Fragen gestellt werden, die vorerst weitgehend unbeantwortet bleiben, kommt es im Verlauf der Fahndung allmählich zu einer Aufdeckung der Unklarheiten, wodurch am Ende eigentlich nur mehr die Frage nach dem Täter als einzig unbeantwortete übrigbleibt.

Alewyn konstatiert zudem, dass es in einem streng gebauten Kriminalroman keinen Vorgang gibt, der nicht in Zusammenhang mit dem zu lösenden Rätselfall steht. Falls der Erzähler/ die Erzählerin dem Leser bzw. der Leserin jedoch Antworten gibt, bevor die dazugehörige Frage überhaupt gestellt wurde, verstößt dies gegen die Regeln des Genres.⁷⁴

4.2.2. DIE FIGUREN DES KRIMINALROMANS

Die Figuren des klassischen Kriminalromans können allgemein in zwei Gruppen eingeteilt werden: In die Gruppe der Ermittelnden, als deren Hauptfigur der Detektiv auftritt sowie in die bedeutend größere Gruppe der nicht ermittelnden Personen, zu denen Opfer und Täter zu zählen sind.

4.2.2.1. DIE GRUPPE DER NICHT-ERMITTELNDEN

Die Gruppe der nicht ermittelnden Personen bildet einen geschlossenen Kreis der aus dem Opfer, dem Mörder/ der Mörderin und den Verdächtigen besteht. Die Anzahl der Personen ist begrenzt, da diese für die Ermittler sowie das Leserpublikum überschaubar und das Rätsel des Mordes aufschlüsselbar sein muss. Diese Grundvoraussetzung für das Aufrechterhalten des Romangerüsts wird von den Autoren durch verschiedenste Mittel erreicht: Meist handelt es sich um eine überschaubare Anzahl an Personen, die sich entweder durch äußere Umstände

⁷⁴ Vgl. Alewyn 1968/1971: 56f., Nusser 2003: SS.30-33.

isoliert (in einem Flugzeug, Schlafwagen, auf einer Insel, etc.) oder durch Bekannt- bzw. Verwandtschaft miteinander verbunden sind, sich z.B. aufgrund familiärer oder beruflicher Zusammenkunft zur gleichen Zeit am Ort des Geschehens befinden. Eine weitere Gemeinsamkeit der Gruppe besteht darin, dass jede einzelne Person in irgendeiner Art von Beziehung, sei es emotional, verwandtschaftlich oder wirtschaftlich, zur Leiche steht. Durch diese Bedingungen wird sowohl das logische Denken der Ermittler und des Lesers/ der Leserin gefordert, als auch ein „gewisser Reiz der Verunsicherung“⁷⁵ verbreitet: Die scheinbar bekannten Figuren beginnen nach und nach sich gegenseitig zu verdächtigen und einander zu misstrauen, wodurch der Schein des unschuldigen Bürgers getrübt wird: „Der für den Zusammenhalt der Gesellschaft ruinöse Gedanke [des allseitigen Verdachts] breitet sich aus, daß[ss] jeder es gewesen sein könnte, daß[ss] keiner verläß[ss]lich ist.“⁷⁶

Demzufolge muss der Mörder/die Mörderin eine Person aus der Gruppe sein, um das logische Denken und die Kombinationsgabe sowohl des Detektivs, als auch des Lesers/ der Leserin zu belohnen.⁷⁷

4.2.2.2. DIE GRUPPE DER ERMITTELNDEN

Zur Gruppe der ermittelnden Personen gehören der Detektiv, der die zentrale Figur des Aufklärungsprozesses darstellt sowie seine MitarbeiterInnen. Er wird in erster Linie durch seine äußerlichen Merkmale, seine Angewohnheiten und seine Arbeitsweise charakterisiert. Die überspitzten äußeren Charakterisierungsmittel sind notwendig, da eine psychische Individualisierung des Detektivs in Zusammenhang mit seiner Arbeit äußerst schwierig zu sein scheint. Nach Alewyn hat „[...] der Detektiv[...]vielmehr [die] reine Funktion [der] die in den Roman hinein projizierte Personifikation der Frage, die den Leser bewegt.“⁷⁸

Zudem liegt es voll und ganz in seiner Verantwortung, die durch ein rätselhaftes Verbrechen aus den Fugen geratene Gesellschaft wieder in Ordnung zu bringen, und den Normalzustand wiederherzustellen. Der Detektiv beginnt dort zu ermitteln, wo die Polizei als „Hüterin des Gesetzes“ bereits versagt hat und strebt nach einer Erklärung und Offenlegung aller Rätsel. Er fungiert somit als letzte Sicherheitsreserve der Gesellschaft, die Vernunft stets über Intuition stellt. Für diese Rolle ist in erster Linie der analytische Verstand gefragt, der zusammen mit

⁷⁵ Alewyn 1968/1971: SS.63-65.

⁷⁶ Wellershoff 1973: 504.

⁷⁷ Heißenbüttel 1963/1966: 117, Nusser 2003: 34.

⁷⁸ Alewyn 1968/1971: SS.63-65.

Exzentrik und überragenden intellektuellen Fähigkeiten die Haupteigenschaften des Detektivs darstellen. Doch trotz seiner Idealisierung bleibt er aufgrund menschlicher Schwächen, für den Leser/ die Leserin stets bis zu einem gewissen Grade nahbar.

An seiner Seite hat der Detektiv einen Helfer, so z.B. Sherlock Holmes seinen Dr. Watson, der das Kommunikationsglied zwischen dem Leser/der Leserin und dem Detektiv darstellt, da er sämtliche Fragen stellt, die auch der Leserschaft eventuell unklar blieben, wodurch die überlegene Intelligenz des Detektivs erneut unterstrichen wird.⁷⁹

4.3. DIE TOPOGRAPHIE DES KRIMINALROMANS

Die „topographische Verankerung der Geschichte“⁸⁰ erweist sich als ein wesentlicher Bestandteil und bedeutendes Charakteristikum der Gattung. Die Darstellung des Lebensraumes dient dazu, die für die Handlung wichtigen Personen zu charakterisieren und die Umgebung des Verbrechens sowie die inneren Voraussetzungen des Mordes ansichtig zu machen. Da der Mord im Idealfall schon geschah, ehe die Geschichte beginnt, ist es nötig ein Bild der Geschehnisse durch charakteristische Details für den Leser/die Leserin durch die topographische Durchdringung zu rekonstruieren. Auf den Zusammenhang zwischen Schauplatz und Verbrechen weist Walter Benjamin bereits 1928 hin, in dem er schreibt:

„Vom Möbelstil der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gibt die einzige zulängliche Darstellung und Analysis zugleich eine gewisse Art von Kriminalromanen, in deren dynamischem Zentrum der Schrecken der Wohnung steht. Die Anordnung der Möbel ist zugleich der Lageplan der tödlichen Fallen, und die Zimmerflucht schreibt dem Opfer die Fluchtbahn vor...“⁸¹

Die systematische Aneignung der Physiognomie des Schauplatzes geht einher mit dem Vertrautwerden des Lesers/der Leserin mit dem Tatort, der wiederum nicht als Landschaft oder Ort im eigentlichen Sinne, sondern als „typologisch geprägter Lebensraum“⁸² dargestellt wird. Im klassischen Detektivroman lässt sich eine Vorliebe für ländliche, idyllisch wirkende Schauplätze wie z.B. eine Villa auf dem Lande, ein abgelegener Landsitz oder ein Pfarrhaus ausmachen. Diese Orte einer heilen, friedvollen Welt erweisen sich als strukturelle Notwendigkeit, die mit dem geschlossenen, konservativen Handlungsaufbau des Genres korreliert. Eine ebenso wichtige Rolle kommt in diesem Zusammenhang der Darstellung von

⁷⁹ Vgl. Bloch 1960, Buchloh/Becker 1978: 18f., Krabbe 2010: 13, Suerbaum 1967: 94f. bzw. Wellershoff 1973: 506.

⁸⁰ Heißenbüttel 1963/1966: 115.

⁸¹ Benjamin 1928, zit. nach Heißenbüttel 1963/1966: 115.

⁸² Ibid.: 116.

Räumen zu (meist in Form von isolierten, geschlossenen Räumen), da sie zur Verrätselung des Mordfalles beiträgt und jeglichen zeittypischen oder historischen Einfluss auf die Geschichte verhindert. Ebenso wird durch diese reine, einfach gehaltene und überschaubare Konstruktion eine komplette Auflösung des Rätsels ermöglicht.

Die Topographie des Kriminalromans in seiner klassischen Form unterscheidet sich wiederum stark von der des modernen Kriminalromans, als dessen zentraler Handlungsort meist die Großstadt als Brennpunkt gesellschaftlicher Gegensätze herangezogen wird. Zwar gibt es ebenso Detektivromane, die in Großstädten angesiedelt sind, doch wird die Großstadt als Medium anders wahrgenommen, als dies im modernen Kriminalroman der Fall ist.⁸³

5. KLASSISCHER DETEKTIVROMAN VS. „MODERNER KRIMINALROMAN“⁸⁴: EIN VERGLEICH

Wie ich in Kapitel 2.1.3. bereits versucht habe aufzuzeigen, ist der Detektivroman als eine der verschiedenen Ausprägungen des Kriminalromans zu typologisieren. Die Einteilung, wie sie Alewyn⁸⁵ vornimmt, nämlich als zwei voneinander abgegrenzte Formen ist insofern nicht haltbar, als sich im Zuge der Genreentwicklung die Form des modernen Kriminalromans zwar von den klassischen Strukturen des Detektivromans in gewisser Weise emanzipiert hat, allerdings ebenso wenig mit, wie ohne die klassischen Formen auszukommen scheint. Die Unterschiede in Struktur und Aufbau, die sich in der Genreentwicklung weg vom klassischen Detektivroman in den verschiedensten Varianten bis hin zu seiner, wohl gegensätzlichsten Ausprägung, nämlich dem Anti-Kriminalroman auf tun, sind erheblich. Sie bedürfen deshalb einer eigenen Betrachtung, die sich in anschließendem Kapitel auf Unterschiede in Erzählstruktur und Aufbau, die unterschiedlichen Gesellschaftskonzeptionen sowie der Darstellung des Raumes und den darin agierenden Personen konzentrieren wird.

Das klassisch konservative Schema des Detektivromans, das sich meist nach den ersten Seiten der Lektüre erkennen lässt, ist eine Voraussetzung dafür, dass das Rätselspiel funktioniert. Das Rätsel muss innerhalb einer rational geordneten und leicht überschaubaren Welt passieren, in der am Ende eine Auflösung gemäß der Erwartungen des Leserpublikums

⁸³ Vgl. Schulz-Buschhaus 1978: SS.1-3, Krabbe 2010: 91, Pfeiffer 1988: SS.362-365.

⁸⁴ Die Bezeichnung „moderner Kriminalroman“, wie sie u.a. bei Schulz-Buschhaus (1985:3) zu finden ist, bezieht sich auf jegliche Kriminalliteratur in ihrer Entwicklung weg von der klassischen Form des Detektivromans, die insbesondere ab der amerikanischen *hard-boiled school* einsetzt und im Anti-Detektivroman ihren Höhepunkt findet.

⁸⁵ Vgl. Alewyn 1968/1971:52f.

Voraussetzung ist. Um diesem Anspruch gerecht zu werden ist es notwendig, den Rahmen der wahrgenommenen Realität des Lesers aufs Engste zu beschränken. Etwaige psychologische oder soziologische Grundproblematiken des menschlichen Daseins werden ausgeklammert, denn sie würden das allzu komplexe Konstrukt des Rätselspiels stören. Diese in sich geschlossene Struktur des Detektivromans weist nach Suerbaum „kaum Romaneigenschaften auf[...]“, sondern kann eher als „ausgeweitete literarische Kurzform“ betrachtet werden.⁸⁶

Im Gegensatz dazu erweisen sich Aufbau und Handlung des modernen Kriminalromans in seiner Ausprägung mit sozialkritischem Anspruch, wie er besonders in der romanischen Kriminaltradition seit den frühen 1980er Jahren zu finden ist, als eine der offensten Formen der Literaturgeschichte. Deren eigene sprachlichen und stilistischen Züge werden in den Gattungskonventionen des klassischen Detektivromans auf flexible Art eingesetzt und stehen außerdem in ständigem Wandel und Austausch mit anderen, komplexeren Erzählformen.

Die Geschlossen- bzw. Offenheit der Gattungsstruktur beeinflusst somit nicht nur Aufbau und Handlung des Romans, sondern hat ebenfalls Auswirkungen auf das Weltbild und die Darstellung der Gesellschaft bzw. die in ihr vorherrschenden Normen, die Charakterisierung der Personen und Milieus der Erzählung sowie die Moralvorstellungen und Ideologien, die der Autor/ die Autorin im Roman zu vermitteln versucht.⁸⁷

5.1. UNTERSCHIEDE IN ERZÄHLSTRUKTUR UND AUFBAU

Den für den Erzählaufbau wohl bedeutendsten Unterschied fasst Richard Alewyn in folgendem Zitat sehr treffend zusammen:

„Der Kriminalroman erzählt die Geschichte eines Verbrechens, der Detektivroman die Geschichte der Aufklärung eines Verbrechens.“⁸⁸

Im Zentrum des klassischen Detektivromans steht das Problem der *detection*, also der Aufklärung eines Verbrechens sowie der Rekonstruktion der Tat und der Ermittlung des Täters, wodurch der Ausgang der Tat der Leserschaft früher bekannt wird, als ihr Hergang: Der Mordfall passiert in den meisten Detektivromanen gleich zu Beginn, während der Tathergang erst durch Rekonstruktion und Erforschung von Ursache und Wirkung im Laufe der Geschichte nach und nach enthüllt und die Identität des Täters erst wenige Seiten vor Schluss offenbart werden kann. Im Schema des (modernen) Kriminalromans hingegen

⁸⁶ Suerbaum 1967: 92.

⁸⁷ Vgl. Suerbaum 1967: SS.86-90.

⁸⁸ Alewyn 1968/1971: 53.

handelt es sich bei der Erzählung selbst um die Genese des Verbrechens. Der Täter ist dem Leser/ der Leserin bereits vor der kriminalistischen Handlung bekannt, ebenso wie der Hergang der Tat bereits vor ihrem Ausgang preisgegeben wird. Der Leser/ die Leserin kann dadurch selbst zum Augenzeuge des Verbrechens werden; ein Umstand, der im Detektivroman wiederum unmöglich ist, da der Täter bis zum Schluss unbekannt bleiben muss und die Tat bloß durch nachträgliche Rekonstruktion aufgedeckt wird.⁸⁹

Für den klassischen Detektivroman bedeutet somit die Enthüllung des Täters/ der Täterin bzw. des Rätsels zugleich das Ende der Erzählung. Chandler hingegen verwendet in seinem Roman *The Long Good-Bye* (Der lange Abschied, 1953) auch nach Enthüllung des Rätsels noch mindestens fünfzig Seiten dafür, Einzelschicksale zu Ende zu erzählen sowie einen Realitätsbezug des vorgefallenen Gangstermordes zu beschreiben, wofür im Detektivroman wiederum kein Platz bleiben würde.

Das zentrale Ereignis des Mordes wird im enquêteakzentuierten Kriminalroman in vielen Fällen bloß als Vorwand dafür herangezogen, die Untersuchungen und Nachforschungen ins Rollen zu bringen, während dieses für den Detektivroman wiederum das entscheidende Element darstellt, auf welches der Inhalt der Erzählung aufbaut. Ebenso gibt es Unterschiede im Spannungsaufbau: Während dieser im Detektivroman fortlaufend auf die Frage nach der Identität des Täters ausgerichtet ist und somit zu den zentralen Elementen der Handlung gezählt werden kann, dem alle restlichen Erzählelemente untergeordnet sind, hat die Dominanz des Rätselcharakters und der spannenden Handlung im modernen Kriminalroman keine solch große Bedeutung, sondern steht in vielen Fällen eher die soziale *enquête* im Mittelpunkt.⁹⁰

Ein weiteres, die Erzählstruktur des klassischen Detektivromans bestimmendes Element kann im modernen Kriminalroman ebenso vernachlässigt oder ganz aufgehoben werden, nämlich das einst obligatorische *happy end*. Diese Durchbrechung der Regeln des traditionellen *whodunits* sind nötig, um eine enquêteakzentuierte Darstellung der Realität ernsthaft erheben zu können, da die Konventionen des Rätselspiels unter den Ansprüchen und Bedingungen, die ein solch enquêteakzentuierter Kriminalroman stellt nicht mehr funktionieren. Schien das *happy end* für den klassischen Detektivroman noch unentbehrlich, da es die Welt am Ende des Romans wieder in Ordnung brachte, würde ein solches nun bloß darüber hinwegtäuschen, dass auch nach der Entlarvung des Mörders/der Mörderin die gesellschaftlichen Bedingungen des Mordes, um die es im modernen Kriminalroman ja primär geht, weiter bestehen. In Leonardo Sciascias Roman *Todo modo* z.B. wird eine totale Aufklärung des Rätsels im Sinne

⁸⁹ Vgl., Alewyn 1968/1971: SS.52-59, Gerber 1966: SS.73-79, Hasubek 1974: SS. 17-25.

⁹⁰ Vgl. Naumann 1971: 247f., Broich 1978: 97 und Abt 2004: SS.13-16.

des klassischen Detektivromans verweigert und das Motiv der Morde bloß in vagen Hypothesen zum Ausdruck gebracht, wodurch der Roman nicht nur kein glückliches, sondern überhaupt ein unklares Ende präsentiert.

Eine weitere Grundregel des klassischen Detektivromans, die lautet, dass es sich beim Täter keineswegs um eine der Geschichte gänzlich neue Person handeln darf, wird wiederum in Vázquez Montalbáns Roman *Asesinato en el Comité Central* (1981) gebrochen: Dort trifft man zwar auf die allseits bekannte geschlossene Gesellschaft, dennoch wird der Mörder in einer Gestalt identifiziert, die erst am Ende der Erzählung in den Vordergrund der Ereignisse tritt.⁹¹

5.2. UNTERSCHIEDE IN DER DARSTELLUNG DER GESELLSCHAFT

Die „Fesselung“ des klassischen Detektivromans an seine Gattungskonventionen hat ebenso Auswirkungen auf das im Roman vertretene Weltbild und die Charakterisierung der dargestellten Gesellschaft. Die veranschaulichte Welt muss in Einklang mit den Gattungskonventionen stehen, wodurch es keine Zufälle geben kann, da jedes Rätsel rational gelöst werden muss. Die Darstellung einer fragwürdigen, absurden Welt kommt demnach nicht in Frage, da sie die im klassischen Detektivroman äußerst verbreitete „optimistische Hoffnung auf eine heile Welt“ trüben würde:

„Was er [der klassische Detektivroman] verschweigt ist die tatsächliche Widersprüchlichkeit unserer Welt, ist die Gebrochenheit realer Charaktere, ist die gesellschaftliche Mitverantwortung am Verbrechen.“⁹²

Es wird darauf Wert gelegt, dass der Leser bzw. die Leserin eine gewisse Distanz zum geschilderten Geschehen beibehalten kann, um sich so „gemütlich“ einem Mord widmen zu können. Um dies zu ermöglichen, wird in den meisten Detektivromanen eine zeitlose Gesellschaft von vorgestern gewählt, in der sozialkritische Aspekte keinen Platz zu haben scheinen.

Damit einher geht eine auffällige Sittenreinheit im klassischen Detektivroman, da jegliche vom Hauptstrang abweichende Handlung mit eventuellen Liebes-, Sex- oder Gewaltszenen nicht vorgesehen ist. Als ebenso sittenwidrig gilt der Mordfall, der gemäß der Gattungsstruktur von einer der geschlossenen Gruppe/ Gemeinschaft angehörenden Person

⁹¹ Vgl. Schulz-Buschhaus s.a.: 6f.

⁹² Dahrendorf 1972 zit. nach Broich 1978: 99.

verübt wird, womit wiederum auch der ausgewählte Ort des Geschehens an die moralisch-konservativen Vorstellungen angepasst werden muss.⁹³

Im Gegensatz dazu steht die Darstellung der Gesellschaft im Kriminalroman ab dem Einfluss der *hard-boiled school*. Hier kommt, in Abgrenzung zum klassischen, pointierten Detektivroman, erstmals eine Darstellung der Romanwelt ins Spiel, die sich um eine realitätsnähere, authentischer wirkende Veranschaulichung des sozialen Umfeldes bemüht, und dem Leser/ der Leserin in einem in die USA der 1930er Jahre verlagerten Plot eine vielschichtige Charakterisierung von Lebensräumen, Milieus, Kulturen und Sub-Kulturen zu vermitteln versucht.⁹⁴

In diese Gesellschaftsdarstellung hält auch der Gewaltaspekt Einzug: Ein Verbrechen wird zu einem omnipräsenten Ereignis, welches jedoch von der Gesellschaft als Einheit ausgeht und nicht bloß von einem geschlossenen, überschaubaren Raum/ einer überschaubaren Anzahl an Personen. Somit kann es durchaus vorkommen, dass sich in einem Roman gleich mehrere Morde, oft auch von unterschiedlichen Tätern, allesamt unscheinbare Menschen mit unterschiedlichen Motiven, begangen werden können.⁹⁵

5.3. DIE DARSTELLUNG DES RAUMES IM MODERNEN KRIMINALROMAN

Die Topographie des modernen Kriminalromans ist im Vergleich zum klassischen Detektivroman eng verbunden mit der Großstadt, die in den meisten Fällen als zentraler Handlungsort fungiert:

„Wie für den Western die weite Landschaft (the far country) und die Grenzstadt zu dem noch nicht besiedelten Land, für den Gesellschaftsroman die Hauptstadt mit ihren großbürgerlichen Repräsentanten, für den Gruselroman das einsam gelegene Schloß[ss] und das abgeschnittene Dorf typisch geworden sind, ist für den modernen Kriminalroman die Stadt zum zentralen Handlungsort geworden. Anders als im Western, im Gesellschafts- oder Gruselroman ist dieser Ort aber kein historisch mystifizierter, keine die Geschichte nihilierende Legende, sondern zunächst einmal ein realer; der Leser befindet sich in einem ihm bekannten Raum.“⁹⁶

Dabei geht es nicht um die bloße Darstellung und Schilderung der Orte des Geschehens, sondern viel eher darum, den Leser/die Leserin mit dem Tatort vertraut zu machen: Dieser „typologisch geprägte Lebensraum“⁹⁷ ist der Leserschaft allseits bekannt, da er sich in ihrem

⁹³ Vgl. Broich 1978: SS.97-100, Suerbaum 91f.

⁹⁴ Vgl. Spörl 2004: SS.11-14.

⁹⁵ Vgl. Schulz-Buschhaus 1975: SS.129-135.

⁹⁶ Kümmel 1987, zit. nach Krabbe 2010: 92.

⁹⁷ Heißenbüttel 1963/1966: 116.

direkten Umfeld befindet, was gleichzeitig auch eine Verunsicherung und ein Eindringen in den gewohnten Lebensraum bedeuten kann. Dem gesellschaftlichen Raum, in dem sich die Handlung abspielt, kommt im modernen Kriminalroman eine zentrale Rolle zu, denn durch diese „[...] topographische Verankerung [des Kriminalromans] [...] könne das ‚schematisch-abstrakte‘ und deshalb monotone Handlungsgerüst des Krimis immer wieder neu an reale Schauplätze und Milieus angeglichen und so ständig variiert werden.“⁹⁸

Durch die topographische Durchdringung des Tatorts werden Informationen über die Öffentlichkeit preisgegeben, durch welche es möglich wird, unausgesprochene Aspekte der Tat zu rekonstruieren. Hierdurch wird die Großstadt in gewisser Weise als Medium verwendet, welches „[...] über die Entschlüsselung von Zeichen Sachverhalte preisgibt.“⁹⁹

Ebenso von Bedeutung ist das Raummotiv der Großstadt: Sei es bei Chandler der Großraum Los Angeles der 1930er und 1940er Jahre, das Paris von Simenons Maigret oder die vorwiegend in Barcelona angesiedelten Carvalho-Romane von Vázquez Montalbán: Der Schauplatz der Handlung wird präzisiert, der Leser/die Leserin ist mit ihm und somit auch mit dem Tatort vertraut, wodurch dem Werk wiederum eine spezifische Atmosphäre verliehen wird.¹⁰⁰

Im Vergleich zum klassischen Detektivroman sind weder die Schauplätze der *hard-boiled* - Romane, noch die Anzahl der für die Tat in Frage kommenden Menschen überschaubar. Dabei handelt es sich zwar speziell in der Anfangsphase der Genrevariante wie gesagt um Großstädte bzw. Ballungsräume, doch ist eine Ansiedlung in ländlichen Gebieten nicht ausgeschlossen und wird vor allem in neueren Kriminalromanen vorgenommen.

Ebensowenig erweist sich der Tatort als abgeschlossener, überschaubarer Ort, da sich die Fälle der meisten modernen Kriminalromane als deutlich komplexer erweisen, als der traditionelle *whodunit*-Roman: Das Geschehen kann sowohl mehrere Tatorte, als auch an dem Verbrechen beteiligte Personen beinhalten und weist zudem eine höhere Komplexität auf, als dies im klassisch britischen Detektivroman noch der Fall war.

5.3.1. DER TOPOS GROßSTADT IM WANDEL

An dieser Stelle erscheint es angebracht, kurz auf den Wandel einzugehen, den die Stadt als Raum bzw. als Schauplatz im Zuge ihrer gesellschaftlichen Entwicklung erfuhr und zwar

⁹⁸ Spörl 2004: 1.

⁹⁹ Pfeiffer 1988: 364.

¹⁰⁰ Vgl. Heißenbüttel 1963/1966: 115f., Krabbe 2010: SS.91-93.

nicht nur in Zusammenhang mit dem Genre des Detektiv- bzw. Kriminalromans, sondern allgemein in den Kontext der gesamtliterarischen Entwicklung der amerikanischen Literatur gestellt: In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts galt die amerikanische Literatur im Wesentlichen noch als antiurban, das heißt die Stadt wurde als ein Ort der Zerstörung empfunden, in der Bindungslosigkeit, Unübersichtlichkeit und moralische Korruption herrschten, weshalb sie in weiterer Folge für die Entfremdung des Menschen zur Verantwortung gezogen wurde. Der gesellschaftliche Raum bzw. der Ort für soziale Erfahrungen der Individuen solcher Romane (vorwiegend Gesellschaftsromane) ist primär auf geschützte Räume beschränkt, aus denen sich die Romancharaktere äußerst selten und wenn dann nur für kurze Zeit in das Chaos der Stadt wagen würden.

Allerdings setzte mit dem gesellschaftlichen Wandel, den die zunehmende Industrialisierung und Kapitalisierung und die damit einhergehende Konsumkultur vorwiegend der westlichen Gesellschaften im frühen 20. Jahrhundert mit sich brachte, auch ein Wandel in der Bedeutung der Großstadt und ihrer Rezeption ein: Die moderne Großstadt wurde nicht mehr als „Ort sozialer Entfremdung und moralischer Bedrohung“¹⁰¹ wahrgenommen, sondern zunehmend als Ort voller Anregungen und Möglichkeiten zur Selbstdefinition- und -findung gesehen. Die Großstadt bzw. die mit ihr oft verbundene existenzielle Authentizität wird der bisher eher romantisiert dargestellten dörflich/ kleinstädtischen Provinz gegenübergestellt:

„Die 20er Jahre sind in den USA die Zeit eines Kulturkampfes, in dem amerikanische Kleinstadt und internationale Großstadt in unversöhnlichem Kontrast zueinander stehen.“¹⁰²

Während hier die Stadt als Einheit der Provinz gegenübergestellt wird, bröckelt dieses Bild spätestens mit Großstadtautoren wie Döblin, Dos Passos und Joyce, die die Einheit der Stadt gegen verschiedene, den urbanen Text webende Diskurse austauschen.

Katja Gußmann verfolgt die Entwicklungslinie des Großstadtromans am Beispiel Brasiliens weiter bis ans Ende des 20. Jahrhunderts, einem Zeitpunkt, an dem das Bild der Großstadt aufs neue eine Veränderung erfährt: Die bislang vorherrschende Auseinandersetzung des Individuums mit der urbanen Realität und Wahrnehmung eben dieser wird durch das Dreieck wahrnehmendes Subjekt – Massenmedien – Großstadt verdrängt. Allerdings muss hinzugefügt werden, dass sich die Forschungsansätze aus den USA und Europa in diesem Bereich nicht eins zu eins auf Lateinamerika umlegen lassen, da im Zusammenhang mit der

¹⁰¹ Fluck 2005: 213.

¹⁰² Ibid.: 214.

lateinamerikanischen Großstadtliteratur Felder auftreten, die eine individuelle Erkenntnismethode verlangen.¹⁰³

Uwe Spörl weist in seinem Essay „Die Chronotopoi des Kriminalromans“¹⁰⁴ explizit auf die Bedeutung des Raumes und der Zeit in der Detektiv- und Kriminalliteratur hin und zieht zur Analyse das Konzept des Chronotopos des russischen Literaturtheoretikers Michael M. Bachtin heran, da dieses Aspekte aufweist, die sich, Spörls Ansicht nach, genauso auf die Problemfelder der Kriminalliteratur umlegen lassen: So zum Beispiel die Beziehung zwischen Raum und Zeit, die in der Konzeption des Bachtinschen Chronotopos als holistisch zu denkende „Raumzeit“ definiert wird, in der die beiden Aspekte als „[...] untrennbar und wechselseitig aufeinander bezogen“ verstanden werden und sich als Einheit Teil jeglicher literarischer Gestaltung von sich in Raum und Zeit abspielenden Geschehnissen erweist.¹⁰⁵

5.4. UNTERSCHIEDE IN DER DARSTELLUNG DER ROMANCHARAKTERE

Wie bereits erwähnt, konzentriert sich der Personenkreis des klassischen *whodunit* - Romans auf mehr oder weniger einfach gestrickte, individualisierte sogenannte „stock characters“, worunter immer wiederkehrende, stereotypisierte Figuren zu verstehen sind. Diese müssen als Charaktere schattenhaft bleiben: Der Detektiv wird auf seine Funktion reduziert, die darin besteht, das Mordrätsel zu lösen; die Identität des Mörders darf erst auf den letzten Seiten des Romans preisgegeben werden, wodurch eine vorweggenommene psychologische Beschreibung im Laufe des Romans nicht möglich ist.¹⁰⁶ Die Charaktere können somit aufgrund der auferlegten Gattungskonventionen nicht mehr, als die bloße Rolle von Figuren in einem Spiel einnehmen.¹⁰⁷

Etwas andere Züge weisen hingegen die Romancharaktere speziell in der amerikanischen Kriminalromantradition ab den 1930/1940er Jahren auf: Zwar ist Autoren wie Dashiell Hammett oder etwas später Raymond Chandler eine Stilisierung ihrer Detektivfiguren als Helden nicht abzusprechen, doch fällt die Schwarz-Weiß-Malung des guten Detektivs, der den bösen Verbrecher bekämpft, wie man sie noch im englischen Detektivroman um diese Zeit fand, zumindest ab Chandlers Sam Spade zum Großteil weg. Stattdessen trifft man auf

¹⁰³ Vgl. Gußmann 2002: SS.48-57 bzw. in diesem Zusammenhang auch Ronald Daus 1987, der einen eigenen Theorieansatz entwickelte, welcher einen internationalen Vergleich von Großstadtliteratur möglich machen soll.

¹⁰⁴ Vgl. Spörl 2004.

¹⁰⁵ Vgl. *ibid.*: 3f., Bachtin 1989: 7.

¹⁰⁶ Broich 1978: 98.

¹⁰⁷ Sehr anschaulich ist in diesem Zusammenhang der immer wieder gezogene Vergleich zum Schachspiel wie z.B. bei Ulrich Broich (1978).

einen Detektiv, der, obwohl in Form eines *tough guys* dargestellt, eine melodramatische, romantische Seite von sich selbst durchscheinen lässt, wodurch es allmählich zu einem Wandel des *Great Detectives* hin zu einer Art Durchschnittsmenschen kommt: Autorinnen und Autoren wie Patricia Highsmith oder John Bingham charakterisieren ihren Detektiv als unauffälligen, modernen Menschen mit Existenzängsten, der auf die Hilfe staatlicher Organisationen verzichtet. Besonders bei Raymond Chandler wird der Detektiv zudem als hartgesottener, kompromissloser Kerl dargestellt, der sich mit physischer Härte daran macht, auf eigene Faust für Recht und Ordnung zu sorgen. In diese Tradition sind z.B. Namen wie Ian Flemmings James Bond, aber auch Pepe Carvalho aus der Feder des spanischen Krimiautors Manuel Vázquez Montalbán einzureihen.¹⁰⁸

Als weiteres Beispiel der romanischen Kriminalromantradition ist der italienische Schriftsteller Carlo Emilio Gadda (1893-1973) zu nennen, der sich ebenfalls von dem klassischen *whodunit* – Gerüst abwendet: Er verleiht seinem Detektiv zwar Gestalt und Methode des klassischen Musters, gestaltet restliche Eigenschaften allerdings äußerst konträr zu eben diesem: Er lässt seinen Hauptdarsteller im Zuge der Spurensuche an sich und seiner Welt, die er als ein einziges Chaos ansieht zweifeln, wodurch die obligate Wiederherstellung der Ordnung sowie auch die Lösung des Falles ausbleiben muss, weil es schon am Anfang keine Ordnung gegeben hat, die durch einen Kriminalfall kurzfristig hätte zerstört werden können.¹⁰⁹

Neben der *hard-boiled* - Literatur als erste, sich vom klassischen Rätselroman abgrenzende literarische Strömung reihen sich auch der Thriller und der Polizeiroman in diese Tradition ein. Die Tätigkeit des Detektivs hat nun in vielen Fällen nicht mehr die vollständige Klärung der klassischen Frage nach dem Täter zum Ziel, sondern, speziell im Fall des Thrillers, viel mehr dessen Überführung bzw. Überwältigung, um weitere Verbrechen zu verhindern.

Durch das veränderte Verhältnis von Raum und Zeit bzw. die Veränderung hin zu einer gleichwertig gegebenen Gegenwart der Tat- und Ermittlungsgeschehnisse, ist auch eine veränderte, offener gestaltete Personenstruktur zu beobachten, wodurch die Unterscheidung zwischen Opfer, Täter, Verdächtige oder Unbeteiligte nicht mehr klar gezogen werden und zunehmend verschwimmen kann. Was den Detektiv selbst angeht, tritt dieser zwar nach wie vor auf, zunehmend jedoch in abgewandelter Form z.B. als recherchierender Journalist, als ganzes Ermittlungsteam oder in einer ganzen Serie (z.B. Pepe Carvalho).¹¹⁰

¹⁰⁸ Vgl. Buchloh/Becker 1973: SS.18-24 bzw. SS.96-106, Krabbe 2010: SS.112-120.

¹⁰⁹ Vgl. Bremer 1999: SS.155-159.

¹¹⁰ Vgl. Spörl 2004: SS.7-11.

Somit geht mit der Transformation des Kriminalromans seit den 1930er Jahren auch die Transformation des Detektivs einher, nämlich von der unangefochtenen Heldenfigur hin zu einem Ermittler, der weder gegen privates, noch berufliches Scheitern gefeit ist und dem vermehrt die Rolle eines Außenseiters zukommt, dessen Ermittlungen in vielen Fällen gesellschaftlich nicht mehr anerkannt werden, oder sogar als störend empfunden werden können.

Ebenso ist der Tod des ermittelnden Detektivs nicht mehr ausgeschlossen, eine Entwicklung zu der in der romanischen Tradition vor allem Leonardo Sciascia entschieden beitrug:

Der Detektiv wird in eine Falle gelockt und ermordet, wodurch die einzig verbliebene Instanz von Moral und Ordnung, die für die Beseitigung der Unmoral sorgen hätte sollen ausgelöscht wird, wodurch für den Leser/ die Leserin die Gewissheit einer wiederhergestellten Gerechtigkeit am Ende ausbleibt.¹¹¹

6. DIE TRANSFORMATION DES KRIMINALROMANS IM KONTEXT DER POSTMODERNE

Die Transformation des Kriminalromans von seiner Ausprägung als klassischer Detektivroman hin zum modernen Kriminalroman entwickelte sich nach Ulrich Schulz-Buschhaus in zwei verschiedene Ausprägungen: Zum einen in Form einer Öffnung des klassischen Kriminalromans, um „historisch spezifische Inhalte und Perspektiven“ aufzunehmen, zum anderen „durch die [...] parodistische oder verfremdende Verwendung des Kriminalromanschemas in Romanen, die eigentlich ganz andersartige und eher konträre literarische Interessen verfolgen.“¹¹²

Wolfgang Düsing verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass das Kriminalschema in vielen Romanen bloß als „Vehikel“ fungiert, mit dem „bewuß[ss]t etwas anderes transportiert wird“¹¹³; eine Vorgangsweise, die vor allem auch in der Tradition des portugiesischen Kriminalromans zu erkennen ist. Allerdings ist anzumerken, dass sich diese Tendenz als keine Besonderheit der letzten Jahre erweist, sondern geht diese bis zu Namen wie Doderer, Horváth oder Brecht zurück, die ebenso auf die genannte Vorgangsweise rekurrierten, um auf verschiedenste, brisante (damals aktuelle) Gesellschaftsthemen aufmerksam zu machen.

¹¹¹ Vgl. Schulz-Buschhaus 1976: SS.147-149.

¹¹² Schulz-Buschhaus 1976: 145.

¹¹³ Düsing 1993: 9.

Dadurch ist eine Entwicklung von einem hohe Gattungskonventionen stellenden Genre des klassischen Detektivromans, welches nur wenig Spielraum zulässt, hin zu einem äußerst offenen, viele verschiedene Gattungselemente verbindenden Genre zu beobachten:

„Durch seine die Einheit des Genres garantierende, im Kern gleichbleibende, aber in vielfacher Weise modifizierbare Verwendung eines ‚plots‘, der ein Verbrechen- und ein Aufklärungsgeschehen miteinander in Beziehung setzt, hat der Kriminalroman [...] zwar einen der wenigen in sich abgeschlossenen Bereiche der neueren Literatur ausgebildet, muß[ss] auf der anderen Seite aber als eine der offensten Formen der heutigen Literatur angesehen werden. Diese ‚Offenheit‘ hat das Genre nicht zuletzt seiner erst durch Hammett und Chandler etablierten ‚zweiten Linie des Kriminalromans‘ und dessen ‚offener‘ raumzeitlicher Organisationsform zu verdanken. Erst sie befähigt ihn zu einer bestimmten Form von Realismus, zu Sozialkritik, ja sogar zur Menschendarstellung“.¹¹⁴

Literaturgeschichtlich gesehen ist diese Entwicklung insbesondere in den Kontext der Postmoderne einzuordnen, die in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts im Zuge der radikalen gesellschaftlichen Veränderungen in der westlichen Welt nach dem Zweiten Weltkrieg entstand und als „[...] Ausbruchsversuch aus den stabilisierenden Weltentwürfen des Realismus und den mythisierenden Systemen beziehungsweise rationalen/formalen Konstruktionen des Modernismus [...]“¹¹⁵ verstanden werden kann.

Die politische und kulturelle Unsicherheit und Desorientierung in der sich die westliche Gesellschaft nach dem Zweiten Weltkrieg befand, hinterließ naturgemäß auch im literarischen Schaffen der Zeit ihre Spuren bzw. wurden Romanstruktur- und Aufbau an die neue Realität angepasst. Wie Stefano Tani¹¹⁶ in seinem Aufsatz *The Doomed Detective* aufzeigt, sind die grundlegenden Merkmale, Tendenzen und literarischen Veränderungen der Postmoderne ebenso auf den Kriminalroman zu übertragen, der sich in diesem Rahmen zu einer experimentellen Variante des Genres entwickelte. Dabei handelt es sich um die zweite, von Schulz-Buschhaus angesprochene Variante innerhalb der Transformation des Kriminalromans, die sich insbesondere durch die parodistisch-verfremdende Verwendung des konventionellen Gattungsschemas auszeichnet und als Anti-Kriminalroman bezeichnet werden kann.

¹¹⁴ Spörl 2004: 17f.

¹¹⁵ Klepper 1996: 197.

¹¹⁶ Vgl. Tani 1984.

6.1. DER ANTI-KRIMINALROMAN

Die Bezeichnung geht auf William V. Spanos zurück, der erstmals den Begriff „anti-detective novel“¹¹⁷ prägte. Wie der Name bereits zu verstehen gibt, handelt es sich dabei nicht um einen Detektivroman in seiner herkömmlichen Form, sondern viel eher um eine Parodie auf das Genre, welche auf die allgemeine Bekanntheit der Gattung bei den Lesern aufbauend, mit der populären Rätselstruktur experimentiert, also ein verstärktes Spiel mit der Gattung impliziert und diese mit anderen Erzählstrategien und Elementen verbindet:

„[...] Authors of anti-detective novels as Borges, Robbe-Grillet and Nabokov [...] intermittently use the detective conventions with the precise intention of expressing the disorder and the existential void they find central to our time in a genre designed to epitomize the contrary.“¹¹⁸

Doch setzt ein solches Vorhaben die Vertrautheit der Autoren mit den Konventionen des traditionellen Kriminalromans voraus, um eine Abänderung von Inhalt und Bedeutung der Regeln und Gattungselemente überhaupt möglich zu machen. Diese Modifikation der Erzählstruktur, die im Anti-Kriminalroman vorgenommen wird, zeigt sich vor allem in Form und Aufbau, der Beziehung zwischen Autor/Autorin und Leser/Leserin sowie der Verschmelzung zwischen Realität und Fiktion. Die bisher vorhandene Gewissheit des Lesers/der Leserin über Aufbau und Struktur des Romans, kann mit dem Anti-Kriminalroman nicht mehr gegeben werden: Zwar werden typische Strukturelemente der konventionellen Form des Detektiv- bzw. Kriminalromans, wie die Figur des Detektivs, die üblichen Charaktere, das Verbrechen und der Verlauf der Ermittlungen beibehalten, um zumindest zu Beginn des Romans den Eindruck entstehen zu lassen, dass es sich tatsächlich um einen traditionellen Kriminalroman handle. Doch verändert sich im Laufe der Handlung die Bedeutung der vertrauten Elemente, wodurch diese von einer anderen Ebene aus betrachtet werden müssen als bisher. Dadurch bleiben jegliche, vom Leser/der Leserin an das Detektivgenre gestellte Erwartungen unerfüllt.¹¹⁹

Ferner wird die bisher im Vordergrund stehende Suche nach der Wahrheit von einem konkreten Kriminalfall losgelöst und auf eine metaphysische Ebene gehoben, in der die Lösung des Falles etwa oft problematisiert wird: Der für die Struktur des Kriminalromans äußerst bedeutende Schluss wird oftmals verdreht, verändert oder sogar ganz ausgelassen.¹²⁰

¹¹⁷ Vgl. Tani 1984, zit. nach Holzapfel 1996: 23.

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ Vgl. Holzapfel 1996: SS.22-24.

¹²⁰ Alida Bremer (1999: 36) verweist im Kontext der Suche auf metaphysischer Ebene darauf, dass die Erzählstruktur des Kriminalromans ohne Inhalt zu verstehen ist, wodurch die Form selbst an sich schon eine mögliche „Aussage“ bzw. einen bestimmten Inhalt vermittelt.

Es kommt folglich zu einer Distanzierung von sowohl dem moralischen als auch dem gnoseologischen *happy end*: Die Lösung des Mordrätsels erscheint als systematisch blockiert, wodurch beide Formen aufgelöst werden, das doppelte *happy end* also, mit den Worten von Schulz-Buschhaus, quasi kontestiert wird.¹²¹ Die nicht mehr vorhandene Lösung des Rätsels schließt folglich die bisherige zirkuläre Struktur der Geschichte aus, wodurch die Leserschaft nicht mehr zur sicheren Ordnung der Dinge, die vor dem Kriminalfall herrschte, zurückgeführt werden kann, sondern viel eher durch eine labyrinthartige Erzählung ohne Ausgang gejagt wird.

Diese Struktur wird durch Aspekte wie das häufig verwendete Doppelgängermotiv, Doppel- und Mehrdeutigkeit der Zeichen und Spuren, die Übertragung der Romanwelt auf die reale Welt sowie das veränderte Autor/Täter bzw. das Leser/Detektiv-Verhältnis erzeugt.¹²²

Die von nun an fehlende Ordnung der Dinge sowie die ebenso wenig vorhandene allgemeingültige Wahrheit bringt eine Veränderung der Rolle des Detektivs mit sich: Die Funktion als die Ordnung wiederherstellendes Organ wird überflüssig. Seine Ermittlungen tragen fortan viel mehr zur allgemeinen Verwirrung als zur erwünschten Lösung des Rätsels bei. Es kommt, in der dekonstruktiven bzw. metafikcionalen Ausprägung des Anti-Kriminalromans somit zum „Scheitern des Detektivs“, worin Hinrich Hudde ein zentrales Thema moderner Kriminalliteratur sieht.¹²³

Weiters ist eine grobe Veränderung in der Wahrnehmung des Detektivs sowohl seiner eigenen Existenz, als auch seines Umfeldes zu beobachten:

„Similar to the hard-boiled novel, the detective becomes emotionally embroiled in the case. The emphasis of the anti-detective novel is not on the social criticism and corruption components found in the earlier detective works. Here, the detective is not caught in a corrupt society but vacillates between his inner conflicts and his need for rationality. In the anti-detective novel he has lost his impartiality to his job so, as is the case within the hard-boiled novels, the process of investigation amounts an inquiry concerning his own existence.“¹²⁴

Aufgrund der fehlenden lösungsorientierten Aufklärungsarbeit des Detektivs ist das Publikum vermehrt darauf angewiesen, jegliche gegebene Zeichen und Spuren in ihrer Doppel- und Mehrdeutigkeit zu lesen, um dadurch dem Text einen neuen, nicht von vornherein erkennbaren Sinn zu verleihen. Die Interpretationsmöglichkeiten werden dadurch vielfältiger

¹²¹ Vgl. Schulz-Buschhaus: o.J.: 10.

¹²² Bremer 1998: 104.

¹²³ Vgl. dazu die Ausführungen von Heinrich Hudde (1978: SS. 322-336), der als kontinuierlich auf dieses Schema zurückgreifende Autoren vor allem Jorge Luis Borges (z.B. in *La muerte y la brújula*) und Alain Robbe-Grillet nennt. Am stärksten bedient sich diesem allerdings der Italiener Leonardo Sciascia, der seine Detektive nicht nur scheitern, sondern auch sterben lässt und ihre Erkenntnismöglichkeiten somit programmatisch beschneidet.

¹²⁴ Holzapfel 1996: 24.

und bisher unhinterfragte Aspekte in ein neues Licht gerückt. Was die Themenauswahl des Anti-Kriminalromans betrifft, werden sowohl Traditionen aus dem klassischen Detektivroman weitergeführt, als auch neue, gesellschaftsspezifische Themenkomplexe der postmodernen Ära in den Romanverlauf miteinbezogen. Zu den beibehaltenen Traditionen gehört u.a. die für den Kriminalroman gattungsspezifische Intertextualität, die von vielen, durchaus auch dem Anti-Kriminalroman zuzuschreibenden Autoren verwendet wird und an der häufigen Erwähnung und Paraphrasierung von Krimi-Größen wie Poe, Doyle, Christie oder Chandler abzulesen ist.

Ein besonderer Stellenwert ist in diesem Zusammenhang auch der Parodie einzuräumen, die sich als gute Strategie eignet, um eine verfremdende Verwendung des Kriminalromanschemas in Romanen zu ermöglichen, während dabei auf subtile Art und Weise andere literarische Interessen verfolgt werden bzw. eine Art „Rekonstruktion des Unerzählten“ forciert.¹²⁵ Die Parodierung des Genres ist speziell auch im Zusammenhang mit dem portugiesischen Kriminalroman von Bedeutung. Auf diesen Umstand macht Ana Isabel Briones aufmerksam, indem sie schreibt:

„[...] Devemos mencionar dois factos fundamentais para tratar do romance policial português dos anos oitenta: por um lado, a procura da imitação de um modelo literário de consumo massivo como aliciente que faz com que os escritores se iniciem neste campo; por outro, uma atitude irónica que se serve de uma certa intertextualidade para parodiar o género (não ridiculizar; reutilizar), ao ser adaptado a uma sociedade e uns objectivos diferentes, o que é sinal de uma clara intenção de transgressão das estruturas básicas e convencionais do género, como na altura fez C. Castelo Branco.“¹²⁶

Der Vorgang der mehr oder weniger betonten Abgrenzung gegenüber bekannter Strukturen erweist sich nach Wolfgang Düsing als eine charakteristische Verfahrensweise der modernen Literatur, wobei wiederum die Frage aufkommt, ob damit wirklich eine neue Romanform per se entsteht oder durch die Variation der Schemaelemente zwar die Struktur erweitert, das Genre aber trotzdem nicht verlassen wird.¹²⁷

Dabei handelt es sich in der Abgrenzungsfrage des Anti-Kriminalromans vom Kriminalroman hauptsächlich um ein theoretisches Problem. Zwar gibt es gute Gründe, den Anti-Kriminalroman nicht bloß als eine Fortsetzung des Ursprungsgenres zu sehen, da dessen Konventionen mit großer Deutlichkeit überschritten werden. Allerdings ist eine bestehende Beziehung ebenso deutlich zu erkennen, wodurch es in gewisser Weise unmöglich wird, den Anti-Kriminalroman als getrennt von seinen typologischen Wurzeln zu interpretieren.

¹²⁵ Vgl. Bremer 1999: SS.33-39. bzw. 104f. Als Beispiel für die verfremdende Verwendung des Kriminalromanschemas sind vor allem die beiden Autoren Jorge Luis Borges und Alain Robbe-Grillet anzuführen.

¹²⁶ Briones 1998: 269.

¹²⁷ Vgl. Düsing 1993: SS.8-10.

Tani¹²⁸ differenziert innerhalb des Anti-Kriminalromans drei verschiedene Ausprägungen, die vor allem hinsichtlich des Umgangs mit der Lösung des Rätsels voneinander zu unterscheiden sind.

6.1.1. DER INNOVATIVE ANTI-KRIMINALROMAN

In der innovativen Variante des experimentellen Kriminalromans („innovation“) werden die klassischen Regeln des Detektivromans zwar frei verwendet und verdreht, diese allerdings nicht untergraben, was sich u.a. daran zeigt, dass der Detektiv dem Aufklärungsprozess weiterhin nachgeht und eine, wenn auch unbefriedigende Lösung des Rätsels präsentiert. Der Leser/ die Leserin wird anfangs dadurch enttäuscht, dass diese viel zu früh enthüllt wird, jedoch aus verschiedenen Gründen wieder rückgängig gemacht und durch eine unerwartete oder zufällig scheinende, nicht nachvollziehbare Lösung am Ende ausgetauscht wird. Weiters sind die beschriebenen Romane durch ihre soziale Einstellung gegenüber dem Mordfall und dessen Konsequenzen gekennzeichnet, die, für den klassischen britischen Detektivroman noch völlig fremd, in der *hard-boiled* -Tradition bereits zu erkennen ist.

6.1.2. DER DEKONSTRUKTIVE ANTI-KRIMINALROMAN

Diese Form der Anti-Detektivgeschichte ist in erster Linie dadurch gekennzeichnet, dass der Detektiv in seiner Wahrnehmung und Realität äußerst beschränkt ist und sich obendrein nicht in der Lage sieht, eine objektive Lösung des Falles zu finden. Der Leser/ die Leserin tappt somit im Dunkeln, da die Lösung des Rätsels konsequent verweigert wird bzw. rationell nicht mehr erfassbar ist. Es handelt sich somit nicht mehr um eine Auseinandersetzung zwischen Detektiv und Mörder, sondern um eine Auseinandersetzung des Detektivs mit sich selbst, wodurch die Suche nach der Lösung des Rätsels vielmehr zu einer existenziellen Suche wird. Die traditionellen Regeln des *whodunit* werden im dekonstruktiven Anti-Kriminalroman endgültig untergraben.¹²⁹

¹²⁸ Vgl. Tani 1984: SS.321-323.

¹²⁹ Vgl. Ibid.

6.1.3. DER METAFIKTIONALE ANTI-KRIMINALROMAN

In dieser letzten Kategorie des Anti-Kriminalromans erweist sich das Spiel mit der Gattung als am komplexesten und anspruchsvollsten. Die wichtigsten Genremuster wie der Detektiv, die Leiche und der Täter sind kaum mehr vorhanden, wodurch eine Zuordnung zum Kriminalroman zunehmend schwer fällt und nur mehr sehr allgemein gehalten werden kann. Die gattungskonstituierenden Elemente werden vom Inneren der Geschichte nach außen verlagert und wandeln sich von Charakteren um in Funktionen. Die Detektion wird somit nicht mehr von der Figur des Detektivs selbst übernommen, sondern fällt in die Aufgabe der Beziehung Schriftsteller-Leser, für die Stephano Tani die Bezeichnung „hide-and-seek“-Beziehung¹³⁰ findet: Während der Schriftsteller damit beschäftigt ist, die Quintessenz seines Schaffens möglichst indirekt und verzerrt preiszugeben, übernimmt der Leser/ die Leserin die Rolle des Detektivs, in dem er/sie sich auf die Suche nach Sinn und Zusammenhang des Textes begibt. Der Vorgang der Detektion wird auf eine metafiktionale, intertextuelle Ebene gehoben, in welcher der Autor/die Autorin zu einem Teil seines/ihres Textes wird. Das Spiel mit dem Text wird für den Autor/die Autorin folglich automatisch zu einem Spiel mit dem Publikum, das in Dialogform dazu aufgefordert wird, die Lösung vor dem Ende des Romans ausfindig zu machen.¹³¹

7. DIE „KRIMINALROMANIA“¹³² – EIN ÜBERBLICK

Wirft man einen Blick auf die Tradition und Verbreitung des Kriminalromans im romanischen Sprachraum so fällt zunächst auf, dass sich das Genre seit den 1980er Jahren in der Literaturwissenschaft zunehmend festigen konnte und die Zahl an Diskussionen, umfassenden Analysen und Publikationen zu diesem Thema beträchtlich angestiegen ist. Ebenso erweiterte sich das Themenfeld von den bekanntesten Namen wie Leonardo Sciascia, Umberto Eco, Carlo Emilio Gadda, Mario Vargas Llosa, Jorge Luis Borges, Gaston Leroux oder Alain Robbe-Grillet auf weniger bekannte Vertreterinnen und Vertreter der Kriminalromantradition, worunter vor allem auch portugiesische Vertreterinnen und Vertreter dieses Genres anzuführen sind.

¹³⁰ Vgl. Tani 1984: SS.321-323.

¹³¹ Vgl. Ibid.

¹³² Der Begriff „Kriminalromania“ stammt von Hubert Pöppels gleichnamigem Sammelband, der einen sehr guten Überblick über die Tradition bzw. Entwicklung des Kriminalromans in der romanischen Literaturlandschaft gibt.

Was die analytische Herangehensweise an dieses Themenfeld betrifft, ist eine gemeinsame, auf den gesamten romanischen Sprachraum ausgelegte Analyse der Gattungstradition- und Entwicklung der „Kriminalromania“ nicht unbedingt von Vorteil, da auf diese Weise nur an der Oberfläche des dargestellten Forschungsbereiches gekratzt werden kann und regional- bzw. sprachspezifische Besonderheiten außer Acht gelassen werden würden. Eher empfiehlt sich dahingehend der Ansatz, „[...] von unterschiedlichen Gattungstraditionen zu sprechen, die punktuelle Gemeinsamkeiten, wechselseitige Abhängigkeiten und gemeinsame Bezüge zu Gattungsentwicklungen außerhalb der Romania aufweisen können.“¹³³ Unter den „punktuellen Gemeinsamkeiten“ sind besonders drei Elemente hervorzuheben, die in irgendeiner Form den Kriminalroman des gesamten romanischen Sprachraums beeinflussen: Erstens die Thematisierung von parodistischen Verfahren, die sich besonders in ihrer Anfangsphase zu Beginn der 1920er Jahre auf den Einfluss britischer Vorbilder stützt und sich zu einem grundlegenden Element der Gattung innerhalb der Romania entwickelt hat. Zweitens ist es die mit der Parodie in Zusammenhang stehende Gesellschaftskritik, die besonders in kriminalistischen Texten der beiden iberischen Länder Spanien und Portugal gegenwärtig ist und in vielen Fällen im Zeichen der Aufarbeitung der Langzeitdiktatur bzw. dem in vielen Aspekten nicht so reibungslos ablaufenden Übergang zur Demokratie steht. Als drittes, häufig wiederkehrendes Element kommt die Suche nach der eigenen Identität hinzu, der in Portugal aufgrund der imperial-kolonialen Vergangenheit ein ganz besonderer Stellenwert zukommt. Im frankophonen Sprachraum hingegen wird die Identitätsfrage in vielen Fällen durch den Aspekt des Sprachenproblems, welches oftmals auch eine politische Dimension einnimmt, erweitert.¹³⁴

Den romanischen Vertreter mit der längsten und bedeutendsten Kriminalromantradition verkörpert zweifelsohne Frankreich. Denn galt nicht nur Paris neben London als der wichtigste Schauplatz früher Detektivromane¹³⁵, sondern diente auch die Kriminalerzählung *L’Affaire Lerouge* (1863) um Detektiv Lecoq aus der Feder des Franzosen Emile Gaboriau neben Poes Detektiv Dupin ebenso als direktes Vorbild für Conan Doyles Sherlock Holmes. Mit Monsieur Lecoq ermittelte erstmals in der Geschichte des Kriminalromans ein Polizist, woher die französische Genrebezeichnung *roman policier* abzuleiten ist, „eine Bezeichnung, die sich auf die Figur des Detektivs bezieht, der als Beamter der Polizei arbeitet“. Ebenso ist die portugiesische Bezeichnung der Gattung, „romance policial“, auf diesen Ursprung

¹³³ Pöppel 1998: 9.

¹³⁴ Vgl. Pöppel 1998: SS. 7-16.

¹³⁵ So etwa der in Paris angesiedelte Gründungstext des Genres *The Murders in the Rue Morgue*.

zurückzuführen.¹³⁶ Somit erweist sich neben der primär angelsächsisch geprägten Tradition des Kriminal- bzw. Detektivgenres auch der französische Anteil an der Entwicklung des „klassischen Detektivromans“ als bedeutend und erweist sich besonders für die Verbreitung des Genres im gesamten romanischen Sprachraum verantwortlich.¹³⁷

Im Vergleich dazu setzte in Italien eine eigenständige Entwicklung der Gattung später ein, genauer gesagt erst mit der Entstehung des sogenannten *giallo*¹³⁸, eine ab 1929 erschienene Buchreihe, in der zum ersten Mal Kriminaltexte, vorwiegend übersetzter Autoren veröffentlicht wurden. Im Italien der Zwischenkriegszeit fand die Kriminalliteratur kaum Anklang und wurde zudem unter Mussolini in der Blütezeit des Faschismus für einige Zeit verboten. Erst Anfang der 1960er Jahre wurde mit dem überaus erfolgreichen Autor Giorgio Scerbanenco eine Wende in Rezeption und Förderung des italienischen Kriminalromans eingeleitet. Als ein weiterer wichtiger Vertreter des italienischen Kriminalromangenres gilt Leonardo Sciascia, der, wie bereits öfters in dieser Arbeit erwähnt, in erster Linie die Dekonstruktion des Kriminalromangenres wählt, um damit dem Leser/ der Leserin seine Anklage an die Realität mitzuteilen.¹³⁹

Die Entwicklung des Genres in Spanien wurde maßgeblich von Manuel Vázquez Montalbán nach Einsetzen der Demokratisierung ab 1975 beeinflusst, der mit seiner äußerst populären Serie um Detektiv Carvalho in gewisser Weise den Startschuss für die spanische *novela negra* gab, die unter starkem Einfluss der amerikanischen *hard-boiled*-Tradition ihren Fokus vor allem auf das Großstadtmilieu und die damit verbundene Mentalität lenkt. Die gelegten Spuren eröffnen dem Leser/ der Leserin dabei meist eine marginalisierte, unbekannte Seite der Gesellschaft, deren Erforschung es ermöglicht, soziale Normen zu durchbrechen und eine differenzierte Darstellung der Großstadt anzudeuten.¹⁴⁰

Ähnlich wie in Spanien, breitete sich das Kriminalromangenre auch in Lateinamerika, ab Beginn der 1970er Jahre aus und wurde vorwiegend als Experimentierfeld für ein Spiel mit den Gattungsregeln herangezogen, um diese zu modifizieren bzw. zu durchbrechen. Die Symmetrie eines Kriminaltextes wird auf diesem Wege unterwandert, um diese auf eine von Unsicherheit und Paradoxie geprägte metaphysische Ebene zu heben. Dieser vorwiegend durch Jorge Luis Borges geprägte metaphysische Ansatz beeinflusste argentinische Autoren

¹³⁶ Vgl. Nusser 2003: 84, Lits 1999: 29f., Kayman/ Sampaio 2001: 305.

¹³⁷ Vgl. Schulz-Buschhaus 1975: 86. In der Entstehungsphase des Genres ist besonders auch der sogenannte *Pitaval* zu erwähnen, eine Sammlung historischer Strafrechtsfälle aus dem 18. Jahrhundert, in der viele französische Kriminalromanciers eine bedeutende Quelle für ihre Schriften fanden.

¹³⁸ *Giallo* ist das italienische Wort für „gelb“, eine Bezeichnung die auf die von der gelben Farbgestaltung der Umschläge stammt und für die allgemeine Bezeichnung von Kriminalliteratur als *il giallo italiano* beibehalten wurde.

¹³⁹ Vgl. Moraldo 1983: SS.215-220, Vickermann 1998: SS. 19-21.

¹⁴⁰ Vgl. Close 2006: 143ff., Neuschäfer 1997: 395f., Sartingen 2010: 131, Schwarzbürger 1998: SS. 87-91.

wie Ricardo Piglia, Juan Carlos Martini oder José Pablo Feinmann, die auf diesem Wege versuchten, vorwiegend institutionelle Gewalt und Unterdrückung in den lateinamerikanischen Großstädten zu thematisieren, die als Kehrseite des neoliberalen Wirtschaftsmodells, zunehmend zu Zentren sozialer Ungleichheit, mit explosionsartig ansteigenden Kriminalitätsraten wurden. In diese Tradition des „dirty urban social realism“¹⁴¹ ist auch der Brasilianer Rubem Fonseca einzuordnen, der ab den 1970er Jahren einen wichtigen Beitrag zur Etablierung des Genres in seinem Land lieferte und dessen Werke sich besonders durch Zynismus und Ironie, verpackt in eine „narrativa brutalista“ auszeichnen.¹⁴² Eine politische Dimension erfahren im Gegensatz dazu die Werke des Argentiniers Juan José Saer sowie des Chilenen Ramón Díaz Eterovic, die über das Kriminalromangenre die Vergangenheit der Militärdiktatur ihrer Länder zur Sprache bringen wollen. Auch in Kuba ist mit Leonardo Padura eine Auseinandersetzung mit den politischen Veränderungen des Landes über die *novela negra* zu verzeichnen.¹⁴³

7.1. DER KRIMINALROMAN IN PORTUGAL

7.1.1. VON DEN ANFÄNGEN BIS ZUR NELKENREVOLUTION

Die Entwicklung des Kriminalromangenres in Portugal weist Ähnlichkeiten zur Genreentwicklung in Spanien auf: Über lange Zeit hinweg dominierten Übersetzungen vorwiegend amerikanischer und englischer Kriminaltexte den Markt, nämlich Conan Doyles Romane rund um die exzentrische Figur des Sherlock Holmes¹⁴⁴, jedoch schien diese mit all ihren deduktiven Fähigkeiten das portugiesische Publikum nicht zu beeindrucken. Die Figur des Detektivs bzw. des ermittelnden Polizisten der britischen und französischen Kriminalliteratur hatte in der portugiesischen *ficção oitocentista* des 19. Jahrhunderts noch keine Tradition. Zwar sind erste Ansätze in diese Richtung sowohl in *O Mistério da Estrada de Sintra* (1870) von Eça de Queirós und Ramalho Ortigão und ebenso dem 1890 publizierten Roman *Os Mistérios do Porto* von Gervásio Lobato zu finden, doch können bis auf die reine Präsenz eines Verbrechens kaum Elemente ausgemacht werden, welche die Einordnung der beiden Romane in das Kriminalromangenre rechtfertigen würden.

¹⁴¹ Craig-Odders 2006:9.

¹⁴² Vgl. Leitner 2006: SS.78-80, Schwaborn 1998: SS.239-249, Simpson 2011, Urbanyi 1998: SS.61-64.

¹⁴³ Einen guten Überblick über die Kriminalliteratur im spanischsprachigen Raum bietet der Sammelband von Enrique Rodríguez-Moura: *Indicios, señales y narraciones. Literatura policíaca en lengua española*. (Innsbruck: university press 2010).

¹⁴⁴ Übersetzt mit dem Titel: *Memórias d'um Polícia Amador*.

In den dreißiger und vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts wurden unter der, aus dem französischen übernommenen Bezeichnung *policial* (auf französisch: *policier*) eine Reihe von Werken publiziert, die u.a. gotische, abenteuerliche, *suspense* oder auch Spionageelemente enthielten. In diesem Zusammenhang ist der Name Reinaldo Ferreira zu erwähnen, der für eine ganze Serie von sogenannten *folhetins policiais* verantwortlich war.

Das *golden age* des klassischen Detektivromans ging allerdings auch an Portugal nicht spurlos vorüber: Autorinnen wie Agatha Christie oder Ellery Queen erwiesen sich als äußerst populär sowohl in ihrer Rezeption als auch Übersetzung. Die englischen Vorbilder prägten zunehmend die langsam ins Rollen gekommene nationale Produktion von Kriminaltexten, ein Umstand, der daran abzulesen ist, dass sich portugiesische Autoren englische Pseudonyme zulegten, wie z.B. António Andrade Albuquerque, der unter dem Namen Dick Haskins in einem Zeitraum von insgesamt vierzig Jahren eine beachtliche Anzahl an Kriminaltexten vorlegen konnte.¹⁴⁵

Autoren wie Gaspar Simões, António Pedro, Vergílio Ferreira, Óscar Lopes oder auch Fernando Pessoa mit seinen *Novelas Policiárias* versuchten, kriminalistische Elemente in ihre Romane einzubauen. Doch schien das Genre im Portugal der 1950er Jahre nicht zu fruchten:

„Ao longo dos anos 50, nem o *exemplum* de Pessoa, nem o gosto pelo género, nem a consciência de uma forma narrativa nova, nem mesmo a convicção de muitos sobre a viabilidade de um romance policial português estimularam a produção nacional do género“.[...] ¹⁴⁶

Wirft man einen Blick auf die politische Lage Portugals der Zeit, ist ein Zusammenhang zwischen dem Ausbleiben der nationalen Kriminalromanproduktion und dem ab dem Militärputsch 1926 bestehenden autoritären Regime unter António de Oliveira Salazar und die damit einhergehende weitgehende Zensur naheliegend.¹⁴⁷

Maria de Lurdes Sampaio¹⁴⁸ untersucht in ihrem Artikel *As vantagens de ser literatura menor e estrangeira* genau diese Korrelation: Ausgehend von Howard Haycrafts 1939 formulierter These, in der er eine demokratische Institution als unumgängliche Voraussetzung für das Entstehen des Genres betont, legt Sampaio diesen Ansatz auf die Situation in Portugal um. Die Schauplätze der wenigen, unter englischen Pseudonymen verfassten Kriminaltexte, wurden über die portugiesische Grenze hinaus verlegt, da unter dem „país de ficção que era o Portugal salazarista“¹⁴⁹ jegliche Berichterstattung über Kriminalfälle auf nationalem Terrain

¹⁴⁵ Vgl. Dinis 2006: 65f., Kayman/ Sampaio 2001: SS.311-313.

¹⁴⁶ Kayman/ Sampaio 2001: 314.

¹⁴⁷ Vgl. Bernecker/ Pietschmann 2001: SS.105-120.

¹⁴⁸ Sampaio 2007:SS.3-5.

¹⁴⁹ Sampaio 2007: 3.

zensuriert wurde, wodurch die äußeren Umstände für das Florieren des Genres nicht gegeben werden konnten. Allerdings widerlegt Sampaio die These des linearen Zusammenhangs zwischen politischer Zensur und fehlender Genreentwicklung, da es sich ihrer Meinung nach um einen weitaus komplexeren Zusammenhang handelt, für den mehrere Gründe herangezogen werden müssen:

„Considero que a inexistência de um policial português decorre de um complexo de factores, entre os quais destacaria a rígida hierarquização do sistema literário português (com preconceitos de vária ordem que ainda perduram) e os imperativos de uma literatura comprometida, ou seja, uma forma mais subtil de censura, que se transmutava em autocensura, no receio de traição a uma causa e a uma ideologia.“¹⁵⁰

Streng genommen kann in Anbetracht dieser unstetigen Entwicklung des Genres erst ab den frühen 1980er Jahren von einer nationalen Kriminalromanproduktion in Portugal die Rede sein. Dieser bedeutende Einschnitt in die gesamte Romanproduktion Portugals bedeutete ein Wiederaufleben und eine Verbreitung des Genres, in der neben Neuauflagen klassischer, übersetzter Detektivromane, vermehrt auch nationale Autoren zu finden waren. Eine nicht unbedeutende Rolle in der Verbreitung und Popularisierung der Kriminalliteratur spielte dabei der 1982 gegründete *Prémio Policial* des portugiesischen Verlags *Caminho*, durch den eine ganze Reihe an jungen Autorinnen und Autoren entdeckt wurde.

7.1.2. O ROMANCE POLICIAL IM KONTEXT DER ROMANPRODUKTION DER 1980ER JAHRE

Etwas zeitversetzt zur *Revolução dos Cravos* setzte in Portugal ab Anfang der 80er Jahre ein reges postrevolutionäres literarisches Schaffen ein, in dem sich relativ bald eine neue Tendenz in der Romanproduktion erkennen lässt. Diese entledigte sich im Zuge einer demokratisch geprägten neuen Sozialisation der von der Zensur auferlegten Zwänge und begann in einer „befreiten Sprache“ die Vergangenheit aufarbeiten. Auffallend ist dabei der äußerst rege Gebrauch verschiedenster literarischer Formen, die in direkter oder indirekter Auseinandersetzung mit der Vergangenheit stehen.

Viele Werke weisen zudem eine äußerst hybride Formbildung auf, die sich aus Textmontagen verschiedenster Romanformen zusammensetzt. Dabei werden diese meist bloß angedeutet und selten zu Ende geführt. Als am häufigsten verwendete Romanformen sind zu nennen: der historische Roman (z.B. José Saramagos *Memorial do Convento*), phantastisch-magische Romane (u.a. *O dia dos prodígios* von Lídia Jorge), Kolonialromane (António Lobo

¹⁵⁰ Ibid. S.4.

Antunes), politische und psychologische Romane hin bis zu ironisch-satirischen narrativen Formen und dem Kriminalroman. Rainer Hess reiht den sich als äußerst hybrid erweisenden portugiesischen Gegenwartsroman nach dem französischen *Nouveau Roman* der 1950er und dem lateinamerikanischen Pendant der 1960er Jahre als drittes Paradigma, zumindest der romanischen Literaturtradition ein.¹⁵¹

Festzuhalten ist dabei die besondere Rolle von Romanen, in denen Elemente des Kriminalromanges mit einer historischen Dimension verbunden werden: In den meisten Fällen handelt es sich dabei um einen Versuch, auf sozialpolitische Aspekte eines bestimmten Abschnittes der portugiesischen Geschichte aufmerksam zu machen, ohne dabei die Absicht der absoluten Wahrheit zu verfolgen. Oft wird die Untersuchung einer bestimmten Epoche bloß als Anlass herangezogen, um Geschichten zu erzählen bzw. die historischen Ereignisse mit ironisch-parodistischen Elementen zu versehen:

„A ironia, nestes casos, consiste no relativo cepticismo mostrado pelos escritores, que pretendem narrar a História através do género policial ao mesmo tempo que se afastam conscientemente de alguns dos seus tópicos. Trata-se, portanto, de desdramatizar o período histórico que se descreve, mas sem desviar a atenção que merece.“¹⁵²

Diese angestrebte Form der Reinterpretation auf literarischem Wege ist unter besonderer Berücksichtigung des portugiesischen Identitätsdiskurses zu verstehen, der wiederum eng mit der langen Kolonialgeschichte und dem maritimen Expansionsgedanken verbunden ist. Diese, die portugiesische Nation seit jeher definierenden Werte, wurden jedoch von der Intellektuellengruppe rund um die *Conferências do Casino* von 1871 zurückgewiesen, was zu einer Krise der portugiesischen Identität führte, die durch die ca. ein Jahrhundert später verlorenen Kolonien verstärkt wurde.¹⁵³

Ana Isabel Briones¹⁵⁴ nimmt in Anbetracht der großen Zahl an Romanen mit kriminalistischen Elementen in den 80er und 90er Jahren eine Kategorisierung in drei verschiedene Gruppen vor:

- 1) Jene AutorInnen, die sich dem Genre mit der Absicht nähern, dieses als fundiertes Gerüst für den Aufbau ihrer Werke zu verwenden;
- 2) Jene, die sich die wichtigsten Genrelemente herausnehmen, um sie in ihren realistischen Diskurs einzubauen und darauf aufbauend mit einer ironischen Haltung an die fiktionale Verarbeitung historischer Tatsachen herangehen;

¹⁵¹ Vgl. Hess 1997: 133, Júdice 1997:SS. 544-550, Hasebrink 1993:SS. 44-46, Rocha 2001: SS.13-18.

¹⁵² Briones 1998: 270.

¹⁵³ Vgl. *ibid.*: 273.

¹⁵⁴ Vgl. *ibid.*: 273ff.

- 3) Sowie die dritte Kategorie, deren SchriftstellerInnen um einen Kriminalroman in seiner klassischen Form bemüht sind und die Etablierung einer portugiesischen Genrevariante anstreben, ohne dabei die gattungskonventionelle Themenwahl zu überschreiten.

Als „máximo representante“ der ersten Kategorie nennt Briones José Cardoso Pires (1925-1998), dessen bereits 1968 erschienener Roman *O Delfim* sich besonders durch seine „[...] außergewöhnliche, komplexe Struktur, in der eine Vielfalt von Themen, narrativen Verfahren, Zeit-, Handlungs- und Bewuß[ss]tseinsebenen ineinander verschachtelt sind und miteinander konkurrieren“¹⁵⁵ auszeichnet und durchaus Züge eines Kriminalromans aufweist, die jedoch fortlaufend montiert bzw. demontiert werden.

Spätestens der Folgeroman *Balada da Praia dos Cães* (1982) liefert einen entscheidenden Beitrag zur endgültigen Verankerung der Gattung in der portugiesischen Literaturlandschaft, denn wie Isabel Briones über den Roman und seinen Autor schreibt:

„[...] nenhum outro parece manifestar de forma clara o uso de um género de massas com o fim de que a sua mensagem séria, de intenção social e política, mas sobretudo histórica, atinja o maior número possível de leitores para que seja eficaz, e isto através de uma profunda reflexão sobre os métodos de incluir a realidade na ficção.“¹⁵⁶

In letztgenannter *balada* wird das Modell des Kriminalromans vorwiegend dazu eingesetzt, „Nachforschungen und Untersuchungen über die komplexen Beziehungen zwischen Literatur und Wirklichkeit an[zu]stellen und so die eigene Vorstellung von „Wahrheit“ kritisch [zu] beleuchten.“¹⁵⁷ Konkret bezieht sich Cardoso Pires auf einen politischen Mordfall, der sich 1960 in Portugal tatsächlich ereignete. Doch geht es nur auf den ersten Blick um die Rekonstruktion der Ereignisse, die zum Tod von Major Dantas Castro führten: Der Leser/die Leserin wird mit den stets ineinander übergehenden Ebenen von Zeit, Realität und Fiktion konfrontiert; auch lässt der Chef der Kriminalpolizei und Hauptbeauftragte zur Lösung des Falls, Elias Santana, sowohl Tatsachen, als auch Erinnerungen, Beobachtungen, Schlussfolgerungen und Mutmaßungen in die Ermittlungen einfließen, wodurch eine Aufklärung des Falls unmöglich scheint und den ganzen Roman lang eigentlich keine Veränderungen oder Fortschritte diesbezüglich zu verzeichnen sind. Des Weiteren wird aufgrund der politischen Situation der 1960er Jahre, die von einer alles überwachenden portugiesischen Geheimpolizei PIDE geprägt ist, auch der Begriff der Wahrheit in Frage

¹⁵⁵ Hoffmann 1992: 9.

¹⁵⁶ Briones 1998: 8.

¹⁵⁷ Santos 2001: 35.

gestellt: Schließlich reicht die bloße Auflösung des Kriminalfalls alleine nicht aus, sondern müsste die Wahrheit an sich als eine solche akzeptiert werden, was im politischen System der portugiesischen Diktatur meist darin endete, dass falsche Wahrheiten als richtig angesehen wurden und somit ein Schließen der Akte des Falles rein provisorischer Natur wäre. Darauf aufmerksam machen sowohl der zirkuläre Charakter des Romans, als auch dessen offenes Ende. Es bleibt somit festzuhalten, dass der dargestellte Kriminalfall einen rein exemplarischen Charakter aufweist und hauptsächlich dazu dient, den Zustand Portugals in der Spätzeit des Salazarismus zu beschreiben und in ein kritisches Licht zu rücken.¹⁵⁸

Als Vertreter der zweiten Gruppe stechen vor allem Fernando Namora mit *O Rio Triste* (1982) und Clara Pinto Correia, mit *Adeus, Princesa* (1985) hervor, deren Romane, ebenso wie Cardoso Pires' *Balada da Praia dos Cães*, neue Dimensionen in der Entwicklung des portugiesischen Kriminalromangenres eröffnen. Die Untersuchungen, die im ersten Roman zum rätselhaften Verschwinden eines Mannes, Rodrigo, und in *Adeus, Princesa* im Mordfall an einem deutschen, im Alentejo stationierten NATO-Soldaten angestellt werden, beziehen sich nicht bloß auf den jeweiligen rätselhaften Fall an sich, sondern werden unter sozio-historischem Blickwinkel auf die Metaebene der portugiesischen Gesellschaft der 1980er Jahre gehoben, in der die bereits überwunden geglaubten Strukturen der Vergangenheit nach wie vor tief verankert sind. In beiden Romanen wird auf das Kriminalromanschema zurückgegriffen, um über unterschiedliche Aspekte der portugiesischen Geschichte, nämlich zum einen über die Zeit der Diktatur selbst und zum anderen, über die Zeit der Aufarbeitung nach 1974 zu berichten, ohne dabei die Anwendung verschiedenster Stilmittel wie z.B. ironische- parodistische Anspielungen auf das Genre zu scheuen.

In die dritte Kategorie fallen nach Ana Isabel Briones auffallend viele Autoren, die unter englischsprachigen Pseudonymen einen klassischen Detektivroman *à portuguesa* schaffen wollen, wie z.B.: Dinis Machado (Denis McShade), António Damião (Henrique Nicolau), Andrade Albuquerque (Dick Haskins) oder Roussado Pinto (Ross Pynn). Der im Ausland mit Abstand bekannteste portugiesische Krimiautor Francisco José Viegas (mit seinem Detektivdouble Jaime Ramos und Filipe Castanheira, das in Romanen wie *Crime em Ponta Delgada* (1989), *Morte no Estádio* (1991), *As Duas Águas do Mar* (1992) oder *Um Céu Demasiado Azul* (1995) auftritt, ist ebenfalls in die Kategorie „klassischer portugiesischer Detektivromane“ einzuordnen, die sich teilweise zwar äußerst intensiv mit dem Wandel des Landes der letzten Jahre befassen, die Genregrenzen jedoch nicht zu Gunsten einer sozio-historischen Analyse durchbrechen vermögen.

¹⁵⁸ Vgl. Briesemeister 1993: SS. 23-35, Cunha 2002: SS.278-280, Hasebrink 1993:SS. 63-68, Santos 2001:SS.34-36.

Weitere Autorinnen und Autoren, die entweder nur in Ansätzen oder auch in ausgeprägter Form das Kriminalgenre für ihre Romanproduktion heranzogen, sind u.a. José Gomes Ferreira, der in *O Enigma da Árvore Enamorada. Divertimento em forma de novela quase policial* (1980), eine Kriminalerzählung mit allegorisch-phantastischen Elementen, Henrique Nicolau mit *A Escola da Verdade* (1986) bzw. *A Arca do Crime* (1988), Artur Cortez mit *A Morte dos Anjos* (1983), und *A Morte do Artista* (1984), Fernanda Botelho mit *Esta Noite Sonhei com Brueghel* (1987), Julieta Monginho mit *Juízo Perfeito* (1996) oder auch António Lobo Antunes, dessen Roman *Tratado das Paixões da Alma* (1990) in Richtung Rätselroman und *roman polar* geht. Als tragisch-komische Kriminaltexte sind Ana Nobre de Gusmão mit *Delito sem Corpo* (1996) und *Crónica dos Bons Malandros* (1980) von Mário Zambujal zu nennen. Einen Kriminaltext aus der Sicht eines Serienmörders schreibt Urbano Tavares Rodrigues mit *O Supreme Interdito* (2000), der in Anbetracht der Vergangenheit des Täters, die in enger Beziehung zur politischen Vergangenheit Portugals steht, die Gründe für das Morden seines Protagonisten zu verstehen versucht.¹⁵⁹

Endlos scheint ebenso die Liste der an dieser Stelle nicht genannten Autorinnen und Autoren, die zusammen mit sämtlichen seit den 1990er Jahren veranstalteten Diskussionsrunden, Ausstellungen und Vorträgen sowie einer eigenen, auf die Verbreitung von wissenschaftlichen Texten zum Thema Kriminalroman spezialisierten Zeitschrift *Vértice* als Beweis für die äußerst wichtige Rolle, die das Genre mittlerweile innerhalb der portugiesischen Literaturlandschaft einnimmt, herangezogen werden kann.

8. NEUE FORMEN DES PORTUGIESISCHEN ROMANS NACH 1974

8.1. POLITISCHER KONTEXT

Nachdem sich die politischen und soziokulturellen Auseinandersetzungen in Portugal in der Spätphase der Diktatur immer mehr zugespitzt hatten und Salazar 1968 durch einen Unfall regierungsunfähig wurde, gab er sein Amt an Marcelo Caetano ab, dessen zaghafte Reformen die Krise, in die das autoritäre Regime geschlittert war, nur kaum mildern konnten. Denn trotz Caetanos „Liberalisierungspolitik“ blieben die Grundstrukturen der Diktatur unverändert bestehen, wodurch die Kritik am System von Seiten der Bevölkerung immer lauter wurde. Als brisantestes politisches Thema galten dabei die aussichtslos weitergeführten Kolonialkriege in

¹⁵⁹ Vgl. Castro 2006: 123ff., Cunha 2002: SS.280-293, Kayman/Sampaio 2001: SS. 314-319, Briones 1998: SS.273-278.

Afrika, die wachsenden Unmut bei den Streitkräften hervorriefen. Dieser resultierte schließlich in einem Militärputsch am 25. April 1974, der sogenannten Nelkenrevolution (*Revolução dos Cravos*), die von dem *Movimento das Forças Armadas* (MFA) angeführt wurde und das Ende des *Estado Novo* besiegelte.

Der langersehnte demokratische Neubeginn erwies sich schwieriger als erwartet: Die Phase der Transformation war geprägt von häufig wechselnden, bloß provisorisch zusammengestellten Regierungen, deren ideologische Gegensätze einer stabilen, demokratischen Entwicklung des Landes im Wege standen. Erst im Laufe der 1980er Jahre kam es unter der Regierung von Cavaco Silva zu einer wirtschaftlichen und politischen Stabilisierung, die in erster Linie durch neoliberale Strukturanpassung erreicht wurde. Zwar konnte dadurch ein deutlicher Wirtschaftsaufschwung erreicht werden, doch zogen hauptsächlich litorale, touristische Gebiete des Landes Nutzen daraus, während der wirtschaftliche Rückstand in vorwiegend agrarisch geprägten Gebieten, u.a. dem Alentejo, weiterhin bestehen blieb.¹⁶⁰

8.1.1. DER EINFLUSS DER ZENSUR AUF DIE LITERARISCHE ENTWICKLUNG

Die Einrichtung der *Comissão da Censura* gleich nach der militärischen Machtergreifung des neuen diktatorischen Regimes 1926 stellte trotz ihres bis zur Revolution beibehaltenen provisorischen Charakters eine starke Einschränkung jegliches literarischen Schaffens dar und führte gleichzeitig zu einem veränderten Bewusstsein der Schriftstellerinnen und Schriftsteller:

„Cada escritor sente-se deformado por um difuso clima de temor, de gestos embaçados, de represália; ele próprio, consciente ou já inconscientemente, recorre a astúcias, substituindo-se quantas vezes ao censor, saboreando aquela escarninha fatia de iniciativa do recluso que ilude o carcereiro.“¹⁶¹

Die Zensur richtete sich dabei in erster Linie gegen jene Autorinnen und Autoren, die die gezielte Meinungsbildung des Volkes beeinflussen könnten, denn es galt, die Allgemeinbildung des Volkes so gering wie möglich zu halten und traditionelle Werte stets hervorzuheben. Salazar sah in der Kombination aus Unwissenheit und gezielt manipulierter Information das politische Rezept dafür, das Volk ruhig zu halten und das Entstehen aufständischen Gedankenguts möglichst zu unterbinden. Die offiziell publizierte Literatur

¹⁶⁰ Vgl. Bernecker/ Pietschmann 2001:SS. 120-129, Marques 2001: SS. 641-653, Rahden 1997: SS.219-243.

¹⁶¹ Namora 1979, zit. nach Hasebrink 1993: 41.

erwies sich als apolitisch und kam meist aus der Feder längst verstorbener Schriftsteller. Besonders streng zensuriert wurden lebende Autorinnen und Autoren, da diese einen oppositionellen Machtfaktor zum Regime darstellen konnten, den es zu beseitigen galt.

Doch gab es immer wieder Versuche, die Zensur durch Doppeldeutigkeiten und subtile Anspielungen soweit wie möglich zu umgehen, um sich wenn schon nicht auf politischem, zumindest auf literarischem Wege gewisse Freiheiten zu verschaffen. Besonders in den 1960er Jahren, als sich interne und externe politische Schwierigkeiten zuspitzten und das autoritäre Regime aufgrund des Machtwechsels eine gewisse Öffnung erfuhr, wurde auch der Drang nach einer Erneuerung der portugiesischen Literatur stärker und fand seinen Ausdruck vorwiegend in theoretischen Texten und Essays. Schriftsteller wie José Cardoso Pires begannen zunehmend, sich über die Grenzen der Zensur hinauszuwagen, um nach neuen Formen des literarischen Ausdrucks zu suchen. Dabei wurde in erster Linie die Sprache als Mittel dafür entdeckt, sämtliche Prozesse aus einem neuen Blickwinkel zu betrachten und zu verstehen. Die politische Freiheit, die erst 1974 realisiert wurde, konnte dadurch in den Romanen der späten 1960er Jahre bis zu einem gewissen Grad vorweggenommen werden.¹⁶²

8.2. DIE NELKENREVOLUTION UND IHRE LITERARISCHEN FOLGEN

Der Übergang zur postrevolutionären Literaturproduktion erfolgte zeitversetzt zum politischen Wandel, da die in der portugiesischen Gesellschaft vorherrschende Unsicherheit und Diskontinuität der ersten Jahre nach der Nelkenrevolution keine klar definierte Bestandsaufnahme zuließen und eine Art Lähmung des literarischen Betriebs mit sich brachten. Es verging einige Zeit bis eine Beruhigung der gesellschaftspolitischen Lage eintrat und ein Bewusstwerden und Zurechtfinden der Autorinnen und Autoren auf einer neuen persönlichen und gesellschaftlichen Ebene möglich wurde.

Der portugiesische Schriftsteller Fernando Namora charakterisiert diese Phase besonders treffend, in dem er schreibt:

„O escritor precisa de digerir os fenómenos sociais. A aparência das coisas, para o artista, pouca conta. O que conta é quando os fenómenos são incorporados no quotidiano, são interiorizados, digamos assim. Não apenas a nível individual, mas também a nível colectivo.”¹⁶³

Auch stießen die Literatinnen und Literaten auf eine gewisse Ziellosigkeit und

¹⁶² Vgl. Hasebrink 1993: SS. 30-43.

¹⁶³ Namora 1989, zit. nach Hasebrink 1993: S. 44f.

Gleichgültigkeit, da das Volk durch die Revolution und wiedererlangte Freiheit nicht mehr auf einen direkten Austausch mit ihnen angewiesen war. Während nämlich die Position des Autors/ der Autorin innerhalb der repressiven Gesellschaft vor 1974 ganz klar definiert war, löste sich diese in der Zeit danach zunehmend auf. Der Schriftsteller José Cardoso Pires spricht in diesem Zusammenhang von einem Vertrauensbruch in der vorwiegend durch Solidarität geprägten Beziehung zwischen dem Publikum und dem Schriftsteller/ der Schriftstellerin, den es Wett zu machen galt. Darin bestand nunmehr auch die größte Herausforderung des literarischen Schaffens dieser Phase des politischen und sozialen Umschwungs.

8.2.1. „DER MODERNE PORTUGIESISCHE ROMAN“¹⁶⁴

Anfang der 1980er Jahre begann sich eine neue literarische Generation zu etablieren, die sich im Zuge einer demokratisch geprägten neuen Sozialisation der von der Zensur auferlegten Zwänge entledigte und nun in einer „befreiten Sprache“¹⁶⁵ begann, die Vergangenheit aufzuarbeiten. Somit konnte durch diesen zeitlichen Abstand zum einen ein neues Verhältnis zur nationalen Vergangenheit und Geschichte aufgebaut und zum anderen das literarische Schaffen um neue Ausdrucksformen und Inhalte bereichert werden.

Während in den sechziger- und siebziger Jahren vor allem die Dichtung in der portugiesischen Literaturlandschaft vorherrschend war, wurde ab den 80er Jahren als Mittel der Reflexion über die politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen und die damit einhergehende Vergangenheitsbewältigung nicht nur¹⁶⁶, aber hauptsächlich auf die Gattung des Romans zurückgegriffen: Diese erwies sich als überaus geeignet, den Menschen als Teil der Gesellschaft zu definieren und konnte ebenso den in den vorangegangenen Jahrzehnten immer wieder neu konstituierten literarischen Elementen Ausdruck verleihen. Dieser Prozess der Aufarbeitung ist von großer Bedeutung für die intellektuelle Entwicklung des Landes, durch den es, mit den Worten José Saramagos gelingen sollte, sich „[...] mehr oder weniger mühevoll aus der alten, der zu eng gewordenen Schlangenhaut zu befreien.“¹⁶⁷

Dabei lassen sich wiederkehrende narrative Strukturen und Erzählmodelle erkennen, auf die

¹⁶⁴ Die Bezeichnung „moderner portugiesischer Roman“ ist u.a. bei Gesa Hasebrink in ihrer Dissertation *Wege der Erneuerung – Portugiesische Romane nach der ‚Nelkenrevolution‘* zu finden, unter der sie die äußerst vielfältige Romanproduktion Portugals seit Beginn der 1980er Jahre zusammenfasst.

¹⁶⁵ Júdice 1997: 544f.

¹⁶⁶ José Saramago zum Beispiel debütierte mit lyrischen Werken wie *Os Poemas Possíveis* (1966) oder *Provavelmente Alegria* (1970).

¹⁶⁷ Saramago 1985, zit. nach Hasebrink 1997: 518.

an dieser Stelle kurz eingegangen werden soll.

Aus thematischer Sicht erweist sich die fiktionale Auseinandersetzung mit historischen Themen aus den verschiedensten Epochen der portugiesischen Vergangenheit als eine der federführenden Diskurse, an die anhand unterschiedlichster Erzählformen herangetreten wird. Rainer Hess spricht in diesem Zusammenhang vom „modernen historischen Roman“¹⁶⁸, der primär aus dem Gedanken heraus entstand, „die kreative Auseinandersetzung mit dem kollektiven Schicksal, sei es durch die Erinnerung an die Vergangenheit oder durch einen neuen Zukunftsentwurf, voranzutreiben“¹⁶⁹. Im Mittelpunkt steht dabei allerdings nicht die getreue Wiedergabe von geschichtlichen Ereignissen und Gestalten, sondern handelt es sich viel mehr um die Fiktionalisierung der portugiesischen Geschichte, anhand welcher, in allegorischer Form, ein subtiler Bezug zur Gegenwart geschaffen werden soll. Neben historischen Stoffen¹⁷⁰ sind es bevorzugt Aspekte der unmittelbaren Zeitgeschichte des Landes, von denen vor allem die Aufarbeitung der Diktatur unter Salazar sowie die Auseinandersetzung mit den Kolonialkriegen in Afrika mitsamt aller damit einhergehenden traumatischen Erinnerungen und Erlebnisse, die als bevorzugte Thematiken der literarischen Verarbeitung herangezogen werden. In diesem Zusammenhang ist besonders auf Lídia Jorge und António Lobo Antunes zu verweisen, die in ihren Werken vermehrt die koloniale Vergangenheit Portugals aufgreifen. So z.B. in Jorges Erinnerungsroman *A Costa dos Murmúrios* (1988), in dem die Vorstellung einer wahrheitsgetreuen und objektiven Darstellung geschichtlicher Ereignisse verweigert und bereits bestehende narrative Texte zu diesem Thema in gewisser Weise umgeschrieben und mit einer kontinuierlichen Ironie versehen werden, wodurch die Sinnlosigkeit des Kolonialkriegs noch stärker veranschaulicht wird. In Lobo Antunes' Romanen *A Memória do Elefante* (1979), *Os Cus de Judas* (1979) und *Fado Alexandrino* (1983) sind es Themenkomplexe wie Zukunftsangst, Orientierungslosigkeit, Entwurzelung und Schuldgefühle, mit denen die Protagonisten, meist einsame, heimgekehrte Veteranen aus dem Kolonialkrieg, zu kämpfen haben.¹⁷¹

Als weitere beliebte Technik der „Neuschreibung der Geschichte“ erweist sich die Parodie, deren theoretische Aufarbeitung u.a. von Linda Hutcheons¹⁷² übernommen wurde. Durch eine parodistische Herangehensweise an die Geschichte wird es Schriftstellerinnen und

¹⁶⁸ Hess 2001: 63.

¹⁶⁹ Rocha 2001:13.

¹⁷⁰ Als Beispiel wären hier u.a. Fernando Campos, der seinen Roman *A casa do pó* (1986) in den Kontext der portugiesischen Königshäuser des 16. Jahrhunderts stellt oder auch José Saramago anzuführen, der mit *Memorial do Convento* (1982) und *História do Cerco de Lisboa* (1989) bereits weit in der Vergangenheit liegende Aspekte der portugiesischen Geschichte aufgreift.

¹⁷¹ Vgl. Hess 2001: 16, Heß 1997: SS. 509-515, Thorau 1997: 523f.

¹⁷² Vgl. Hutcheon 1989.

Schriftstellern ermöglicht, die widersprüchliche Beziehung zu Tradition und Vergangenheit, die in Form von epischen und mythischen Stoffen tief in der portugiesischen Identität verwurzelt ist, darzustellen:

„A paródia é uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade; é uma forma de discurso interartístico.“¹⁷³

Auch in Zusammenhang mit der literarischen Form des Anti-Kriminalromans, wie sie bereits in Kapitel 5 dargestellt wurde, erweist sich die Parodie als ein äußerst bedeutendes, gattungskonstituierendes Element. Neben der fiktiven Biographie, häufig eingesetzten magisch-phantastischen Elementen sowie Publikationen von Autorinnen und Autoren, die bereits vor der politischen Wende literarisch aktiv waren¹⁷⁴, tritt zudem eine bemerkenswert große Gruppe von Schriftstellerinnen hervor, eine Tendenz, die sich durchaus auch als Charakteristikum des modernen portugiesischen Romans anführen lässt.

Darlene J. Sadlier¹⁷⁵ analysiert in ihrem Buch *The question of how: women writers and new portuguese literature* die literarische Produktion von Frauen in Portugal seit 1974 und verweist dabei auf einige wichtige Parallelen hinsichtlich sozialer Prägung und literarischer Intention: Den dominantesten gesellschaftlichen Hintergrund der analysierten Generation stellt mit Sicherheit die erlebte Kindheit und Jugend unter der Diktatur Salazars dar, genauer gesagt, die in jener Zeit gesammelten direkten Erfahrungen, die in diesem System gemacht wurden. In ihrem literarischen Schaffen jedoch wird meist ein subtilerer Weg gewählt, um über diese Erfahrung zu schreiben bzw. die Auswirkungen des autoritären Systems auf die Gesellschaft als Ganzes und Frauen im Speziellen zu erläutern. Die Erzählungen sind dabei stets in ihrem sozialen und politischen Rahmen zu sehen, der einerseits historisches Material, das bisher ignoriert oder verfälscht dargestellt wurde, in ein neues Licht rückt und gleichzeitig auch als Antwort auf die passive, unterdrückte Stellung gesehen werden kann, die der Frau innerhalb dieses autoritären Systems zukam. Es handelt sich dabei weder um eine literarische Schule oder Bewegung, da kein Manifest oder literarisches Programm vorliegt, sondern eher um eine Art Fraktion von Frauen aus der Mittelschicht, die ihre kritische politische Meinung auf subtile und unaufdringliche Art preisgeben wollen und versuchen, einen neuen Blick auf die Geschichte sowie damit einhergehende aktuelle Prozesse freizugeben:

¹⁷³ Hutcheon 1989 zit. nach Rocha 2002: 464.

¹⁷⁴ An dieser Stelle sind u.a. Namen wie Urbano Tavares Rodrigues, José Cardoso Pires und Vergílio Ferreira als Vertreter anzuführen.

¹⁷⁵ Vgl. Sadlier 1989: XVf.

„If there is any feature that they all have in common, it is less their overt content than their slightly alienated, problematic relationship with the literary forms they have inherited. It is not enough for these women to say different things; they must also speak differently.“¹⁷⁶

Zu den präsentesten weiblichen Stimmen im aktuellen literarischen Diskurs sind u.a. folgende Autorinnen zu zählen: Teolinda Gersão, Maria Gabriela Llansol, Olga Gonçalves, Hélia Correia und Luísa Costa Gomes.¹⁷⁷ Schriftstellerinnen wie Agustina Bessa-Luís, Maria Isabel Barreno, Fernanda Botelho, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa und Natália Correia gehören ebenso in diesen Zusammenhang gestellt, doch muss dazugesagt werden, dass sie bereits in der vorrevolutionären Phase literarisch aktiv waren und dadurch ihre Werke vielleicht nicht in so direktem Bezug zur politischen Freiheit stehen, wie die der jüngeren Generation; ein Umstand, der ihre literarische Bedeutung jedoch keineswegs in Frage stellen sollte.¹⁷⁸

Zu den weniger bekannten, aber trotzdem für die analysierte Phase der portugiesischen Literatur äußerst bedeutenden Schriftstellerinnen gehört auch Clara Pinto Correia. Besonders ihr 1985 erschienener Roman *Adeus, Princesa* stellt eine tiefgehende, detaillierte Analyse der postrevolutionären Gesellschaft Portugals dar, die unter dem Deckmantel eines Kriminalromans versucht, die nach wie vor patriarchal geprägte Gesellschaft darzustellen, die sich auch einige Jahre nach der politischen Wende noch nicht ihrer alten Strukturen entledigen konnte. Ob der Roman dem genannten Kriminalgenre gerecht wird oder es sich möglicherweise um eine Hybridkonstruktion oder auch einen Anti-Kriminalroman handelt, wird anhand der Analyse von Aufbau, Struktur und Sprache im folgenden Teil dieser Arbeit genauer untersucht. Ebenso in die Analyse einbezogen werden der historisch-politische Kontext der portugiesischen Region Alentejo sowie die Darstellung der vorwiegend patriarchal geprägten Gesellschaft aus einer weiblichen Erzählperspektive.

¹⁷⁶ Sadlier 1989: XVf.

¹⁷⁷ Zu den wichtigsten Werken der genannten Autorinnen gehören u.a. *O Silêncio* (1981), *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* (1982) und *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* (1984) von Teolinda Gersão, die sich primär dem Konflikt zwischen männlicher und weiblicher Wahrnehmung der Welt widmet; *A Restante Vida* (1983), *Um Falcão no Punho* (1985) sowie *Contos do Mal Errante* (1986) von Maria Gabriela Llansol, die sich der verschiedensten Modelle bedient, um mit der traditionellen Prosa und ihrer logischen Syntax zu brechen. Ebenso zu erwähnen sind: *A Floresta em Bremerhaven* (1975) von Olga Gonçalves, die Emigration und damit verbundene Marginalisierung thematisiert, *O Separar das Águas* (1981), *O Número dos Vivos* (1982) und *Villa Celeste* (1985) von Hélia Correia, die das Fantastische zum vorherrschenden Element ihrer Romane werden lässt sowie abschließend *Treze Contos e Sobressalto* (1981) und *O Pequeno Mundo* (1988) von Luísa Costa Gomes, deren Werke sich besonders durch Autoreflexivität und Intertextualität auszeichnen.

¹⁷⁸ Vgl. Rocha 2001: SS.22-25, Rocha 2002: SS.474-480, Sadlier 1989: XVf.

9. CLARA PINTO CORREIA: *ADEUS, PRINCESA*

9.1. BIOGRAPHISCHE DATEN DER AUTORIN

Clara Pinto Correia wurde 1960 in Lissabon geboren und studierte Biologie an der *Universidade Nova de Lisboa*. Sie promovierte am *Instituto de Ciências Biomédicas Abel Salazar* in Porto und verfolgte eine wissenschaftliche Karriere an den Universitäten von Buffalo und Harvard sowie am *Instituto Gulbenkian de Ciência* in Lissabon. Ihr Spezialgebiet gilt unter anderem dem Thema der Embryologie. Derzeit ist Clara Pinto Correia Professorin an der *Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias* in Lissabon. Schon seit jungen Jahren ist die portugiesische Schriftstellerin neben ihrer universitären Arbeit in den verschiedensten Bereichen tätig, so z.B. als Redakteurin der Wochenzeitschrift *O Jornal* von 1980 bis 1985, von 1991 bis 1999 als Chronistin für die Tageszeitung *Diário de Notícias* sowie für das wöchentlich erscheinende Nachrichtenmagazin *Visão*. Von 1994 bis 1996 war sie Mitglied der Jury des IPACA (*Instituto Português de Arte Cinematográfica e Audiovisual*) und leistete Mitarbeit bei den Drehbüchern der Filme *Adeus, Princesa* (1989)¹⁷⁹, *Margem de Manobra* (1991), und *Adão e Eva* (1994). Darüber hinaus ist Pinto Correia auch als Herausgeberin (u.a. der Reihe *Mapa mundi*) und Übersetzerin tätig sowie Mitglied der wissenschaftlichen Kommission für *Mosaicos da Ciência* und Herausgeberin verschiedenster Artikel über Wissenschaftsgeschichte.

Clara Pinto Correias literarisches Werk erweist sich innerhalb der portugiesischen Literaturszene als außergewöhnlich vielseitig: Um ihr wissenschaftliches und literarisches Schaffen zu bereichern, bedient sich die Autorin verschiedenster Gattungen, die von soziologischen Umfragen über Kinderliteratur bis hin zu Kurzgeschichten, Poesie und Kriminaltexten reichen, um ihr literarisches und wissenschaftliches Schaffen zu bereichern. Ebenso zeichnet sich Pinto Correias Arbeit durch einen extrem schnellen Publikationsrhythmus aus, der sie seit geraumer Zeit mehrere wissenschaftliche Artikel sowie literarische und wissenschaftliche Bücher pro Jahr veröffentlichen lässt. Zu den wichtigsten seit Beginn der 1980er Jahre veröffentlichten literarischen Werken der Autorin sind u.a. zu zählen: *Anda uma mãe a criar filhas para isto!* (1983), *Agrião!* (1984), *Um esquema* (1985), *Adeus, Princesa* (1985), *E se tivesse a Bondade de me dizer porquê?* (1986), *Campos de Morangos para sempre* (1987), *O Príncipe imperfeito* (1988), *Um Sinal dos Tempos* (1988), *Ponto Pé de Flor* (1990), *Vitória, Vitória* (1991), *The Big Easy* (1992), *A minha Alma está parva* (1992), *Domingo de Ramos* (1994), *A Música das Esferas* (1996), *Mais Marés que*

¹⁷⁹ Gleichnamige Verfilmung des analysierten Romans unter der Regie von Jorge Paixão da Costa.

Marinheiros (1996), *E se tivesse a Bondade de me dizer porquê?* (1996), *A Pega Azul* (1996), *Mais que Perfeito* (1997), *O Mistério dos Mistérios* (1999), *Os Mensageiros Secundários* (2000) und *A Arma dos Juizes* (2002)¹⁸⁰.

9.2. INHALTLICHE ASPEKTE DES ROMANS *ADEUS, PRINCESA*

Dem roten Faden, der sich durch den Roman *Adeus, Princesa* (1985) zieht, ist relativ einfach zu folgen: Der 25-jährige deutsche Mechaniker Helmut Schneider, der im NATO-Luftstützpunkt in Beja im Alentejo stationiert war, wird tot auf einer Landstraße gefunden, mit dem Kopf im Auspuffrohr seines eigenen Autos. Ein Selbstmord wird von der lokalen Polizei ohne Angabe von näheren Gründen relativ schnell ausgeschlossen. Es geht also um einen Mordfall, dessen Täterin ebenso schnell eruiert zu sein scheint, nicht zuletzt deshalb, weil sie selbst noch in der Mordnacht ein Geständnis in der lokalen Polizeistation abgibt. Es handelt sich dabei um die 18-jährige Schülerin Maria Vitória Joaquim Formosinho Rosado (Mitó), Tochter von Bernardo Formosinho Rosado und seiner Frau Maria de Fátima Joaquim Rosado. Mitó war die Freundin von Helmut, von dem sie jedoch, meist aufgrund seiner Eifersucht, sehr schlecht behandelt wurde. Eines Nachts wird dieser also tot aufgefunden. Der Fall weckt das Interesse des Herausgebers der Zeitschrift *Actualidades* in Lissabon, der, um das Sommerloch zu füllen, einen Praktikanten von einem Fotografen begleitet in den Alentejo schickt, um eine Reportage über das Geschehene zu schreiben.

Soweit wäre in Grundzügen die Rahmenhandlung der Geschichte zusammengefasst, die immer wieder in kompakter Form präsentiert und in den narrativen Verlauf eingebunden wird. So lässt der Erzähler den Leser/ die Leserin bereits im ersten Kapitel folgendes wissen:

„Foi por causa dessa frase, largada sem aviso na escada às escuras e nunca mais repetida, que o mecânico Helmut Schneider, de 25 anos, em serviço na Base Aérea da NATO, veio a morrer sete meses e onze dias mais tarde. Eram quatro horas da madrugada, na estrada que vem de Ferreira.“¹⁸¹

Die nächste Zusammenfassung einige Seiten weiter gibt dem Leser bzw. der Leserin noch genauere Informationen, diesmal von einem Korrespondenten einer lokalen Nachrichtenagentur verfasst:

¹⁸⁰ Vgl. Anonymus 2001, Rector 1999, Pinto Correia 2002.

¹⁸¹ Correia 2002: 15.

„O mecânico alemão Helmut Schneider, de 25 anos, em serviço na Base Aérea da NATO, fora encontrado sem vida atravessado no caminho, com a cabeça enfiada sob o tubo de escape de um automóvel que cedo se apurou pertencer-lhe. Tudo indicava tratar-se de homicídio, porquanto um espesso blusão militar envolvia cuidadosamente a cabeça do jovem e a extremidade da panela, aconchegando-os no abraço fatal do monóxido de carbono. E o motor trabalhava ainda, indiferente ao mórbido efeito da própria combustão. Assim dera com ele um homem de São Brissos que se dirigia para Cuba às seis da manhã e quase tropeçara no corpo, embalado pela motocicleta contra a luz difusa do nascer do dia.“¹⁸²

Doch ist es nicht der mysteriöse Mordfall an sich, mit dem die Autorin versucht, die Aufmerksamkeit der Leserschaft auf ihren Roman zu ziehen. Die eigentliche Intention besteht vielmehr darin, die konservativen patriarchal geprägten Strukturen der alentejanischen Gesellschaft aufzuzeigen, für welche die Nelkenrevolution keineswegs die erwarteten Veränderungen mit sich brachte. Für diese Gesellschaftsanalyse und die darin aufgegriffenen Themen verwendet Pinto Correia unter dem Deckmantel des Kriminalromangenres eine bemerkenswert komplexe narrative Struktur, in der verschiedenste Erzählformen- und Ebenen ineinander verschachtelt werden. Als ebenso verschwommen erweist sich die Grenze zwischen Realität und Phantasie, die aufgrund des schnellen Hin- und Herwechselns zwischen den einzelnen Erzählperspektiven- und Ebenen äußerst schwer zu ziehen ist. Einen weiteren bedeutenden, auf den national-historischen Kontext angelegten Aspekt stellt das im Zuge der Recherchen zur Aufklärung des Mordfalles immer wieder gespielte Spiel mit den beiden Begriffen Wahrheit (*verdade*) und Wahrhaftigkeit (*veracidade*) dar. Dazu kommt die stetige Konstruktion bzw. Dekonstruktion detektivischer Strukturen, die sich konsequent durch den Roman zieht und den Fokus auf den Kern der Erzählung, den Kriminalfall, abwechselnd schärfer bzw. schwächer stellt. Zusammen mit der äußerst ironisch gefärbten, auf lokale Besonderheiten sensibilisierten Sprache ergeben die erwähnten Elemente ein detailreiches narratives Konstrukt, das in den folgenden Kapiteln genauer analysiert wird.¹⁸³

9.2.1. DIE DARSTELLUNG DER ALENTEJANISCHEN GESELLSCHAFT IN IHREM POLIT-HISTORISCHEN KONTEXT

Den Schauplatz des Romans bildet der Alentejo, genauer gesagt Baleizão, eine kleine Ortschaft im Landkreis Beja, die als Prototyp für ein rurales, provinzielles Portugal fungiert, in dem trotz der längst vergangenen Diktatur immer noch vorwiegend konservative Gesellschaftsstrukturen vorherrschen, wie es in kaum einem anderen Gebiet des westeuropäischen Landes der Fall ist. Der Alentejo wird als eine wirtschaftlich und kulturell

¹⁸² Ibid. S. 27.

¹⁸³ Vgl. Medeiros 1996: 61f., Rosa 1988: 136f., Teixeira 2003:SS.15-18.

rückständige Region dargestellt, welcher die Revolution bei weitem nicht die erwarteten Veränderungen brachte. Damit wird gleich zu Beginn des Romans eine in der portugiesischen Literatur häufig wiederkehrende Thematik aufgegriffen, nämlich die der langweiligen, rückständigen Provinz, die weder kulturell noch intellektuell mit der Metropole Lissabon mithalten kann und sich auch selbst in der von oben belächelten, politisch in Vergessenheit geratenen Rolle gefangen sieht. Die Anspielungen auf die verbreiteten provinziellen Minderwertigkeitskomplexe im Roman sind vielerorts zu finden: So spricht Joaquim Peixotos Chef in Lissabon z.B. von dem Mordfall im Alentejo stets als „uma perversidade sob os malmequeres“¹⁸⁴. Auf der anderen Seite ist unter den *alentejanos* die Meinung weit verbreitet, die Behörden aus Lissabon würden sich nur für sie interessieren, wenn es reißerische Nachrichten zu schreiben gäbe; für ihre eigentlichen Probleme bestünde jedoch kaum Interesse:

„Os deputados nunca cá vieram. É tudo assim, mocinho. Em Lisboa, ninguém quer saber de nada do que existe aqui no Alentejo.“¹⁸⁵

9.2.1.1. DIE VERSÄUMTE AGRARREFORM

„É verdade que só no Alentejo as coisas se podiam ter passado assim.“¹⁸⁶

Historisch gesehen wird dem Alentejo stets eine besondere Rolle eingeräumt: In der vorwiegend landwirtschaftlich geprägten Region waren die sozialen Unterschiede seit jeher am größten; die Mehrheit der Bevölkerung arbeitete auf den Ländereien einflussreicher Großgrundbesitzer, die die Latifundien unter sich aufteilten. Die Nelkenrevolution von 1974 nahm genau dort ihren Anfang und die politischen Umwälzungen führten schließlich auch zu einer primär von der Kommunistischen Partei (*Partido Comunista Português*, PCP) getragenen Agrarreformbewegung: Die Großgrundbesitze wurden verstaatlicht und von kollektiven Produktionsgenossenschaften verwaltet und bewirtschaftet. Bereits in den frühen 1980er Jahren wurde die Reform durch weitgehende Reprivatisierungsmaßnahmen wieder rückgängig gemacht und Großgrundbesitzer entschädigt.¹⁸⁷

Diese Jahre seit der Nelkenrevolution bzw. die pessimistische Grundstimmung, die sich in erster Linie in der älteren Generation der Gesellschaft nach dem Scheitern der Reform breitmachte, stellen einen zentralen Referenzpunkt des Romans dar:

¹⁸⁴ Correia 2002: 30.

¹⁸⁵ Ibid. S.255.

¹⁸⁶ Ibid. S.9.

¹⁸⁷ Vgl. Bernecker/ Pietschmann 2001: SS.120-129, Bornhorst 1997: SS.36-39.

„O Alentejo que Joaquim Peixoto descobre no processo da sua „investigação“ vive ainda alguns ecos do 25 de Abril mas a energia que, naquela época, galvanizou a província, mergulhando as pessoas num activismo político, numa luta pela reforma agrária, agora esgota-se e desaparece junto com a geração mais velha.“¹⁸⁸

Auch im Text selbst sind Anspielungen auf dieses Thema zu finden, die die Enttäuschung der älteren Generation über die politische und wirtschaftliche Entwicklung ausdrücken:

„Bernardo não dizia nada, o dia da nova entrega cada vez mais próximo e o caminho incompreensível das coisas a cerrar assim o abraço em torno do peito já sufocado da reforma agrária. Sufocamos, Bernardo. Empurram-nos para fora das terras. Tínhamos-lhes chamado nossas, chegou a ser tão bonito, Bernardo. E agora enxotam-nos, enxotam-nos como ao gado.“¹⁸⁹

9.2.1.2. DIE ROLLE DER KOMMUNISTISCHEN PARTEI

Im Kontext des Agrarreformgesetzes ist speziell die Rolle der Kommunistischen Partei (PCP) von Bedeutung, die in Portugal unter der Führung von Álvaro Cunhal entgegen der Entwicklung anderer kommunistischer Parteien in Europa bis in die siebziger Jahre eine theoretisch-dogmatische, stalinistische Linie beibehielt und noch bis heute äußerst großen Zuspruch vor allem in dieser Region des Landes findet.¹⁹⁰

In *Adeus, Princesa* wird die Partei vorwiegend durch Mitós Vater Bernardo, Leiter des Zentrums der PCP von Baleizão, vertreten. Indes hat auch dort die Partei an revolutionärem Antlitz verloren, wie Joaquim Peixoto in einem seiner Interviews erfährt:

„– E o Partido Comunista? – É um clube! Os homens vão lá para o café, para o berbigão.“¹⁹¹

9.2.1.3. HISTORISCHE PERSONEN IM ROMAN

„Nas terras de Catarina e de Germano Vidigal a luta há-de ir para a frente até à vitória final.“¹⁹²

Als weiterer wichtiger Bezug erweist sich die Erwähnung realer Personen im Roman, nämlich in erster Linie Catarina Eufemia, eine Erntearbeiterin, die in den 1950er Jahren im Zuge eines Streiks von einem Leutnant der *Guarda Nacional Republicana* in Baleizão (im Roman oft

¹⁸⁸ Kaufman 1993: 669.

¹⁸⁹ Correia 2002: 220.

¹⁹⁰ Vgl. Rahden 1997: SS.231-233.

¹⁹¹ Correia 2002: 86.

¹⁹² Ibid. S. 273.

auch als „Terra da Catarina“¹⁹³ bezeichnet) mit einem Kind im Arm erschossen wurde und bis heute als Idol und Leitfigur des salazaristischen Widerstands in der alentejanischen Bevölkerung gilt. Dieser Fall wurde in verschiedensten Werken der portugiesischen Literatur und Musik verarbeitet. Clara Pinto Correia legt diese wahre Begebenheit auf die Tatsachen ihrer Geschichte um, in dem sie schreibt:

„Baleizão, Baleizão, terra da Catarina. Onde nasceu e morreu com uma bala assassina, uma bala que agora tomava a forma de um tubo de escape, a meio da noite na estrada que vem de Ferreira.“¹⁹⁴

Ebenso wird Germano Vidigal erwähnt, ein weiteres Opfer der PIDE (*Polícia Internacional e de Defesa do Estado*), der 1945 aufgrund seiner kommunistischen Orientierung nach tagelanger Folter hingerichtet wurde.¹⁹⁵

9.2.1.4. DIE PATRIARCHALE GESELLSCHAFTSSTRUKTUR

Neben der Thematik des postrevolutionären Pessimismus, der das Leben eines Großteils der Bewohnerinnen und Bewohner von Baleizão prägt, wird auch das Fortwähren tiefgründigerer, gesellschaftlicher Strukturen thematisiert, die als Erbe der über vier Jahrzehnte andauernden Diktatur gesehen werden können. Dazu zählt besonders der nach wie vor allgegenwärtige, provinzielle Patriarchalismus, der sich durch alle Schichten der Gesellschaft zieht und seinen Ausdruck besonders in der Unterdrückung der Frau und der jüngeren Generation findet. Die Protagonistin des Romans, Mitó, verkörpert dabei zwei Rollen: Sowohl die der unterdrückten Frau als auch die der ganzen Jugendgeneration im Dorf, in dem sie unter der ständigen Kontrolle ihres Vaters leidet, der sie davon abhält, sozialen Umgang zu pflegen bzw. erste sexuelle Erfahrungen zu sammeln und sie stattdessen in die passive, von der Gesellschaft vorgegebene Rolle einer Frau innerhalb eines patriarchalen Systems drängt. Den „mulheres silenciasas“¹⁹⁶ bleibt, aus finanziellen Gründen, nur eine meist unerfüllte Ehe, in der kein Raum für persönliche Bedürfnisse und Entfaltung gegeben ist.

Das Leben der Jugendlichen von Baleizão ist in erster Linie geprägt von Zukunftspessimismus, Antriebslosigkeit und der Ignoranz, die ihnen von der älteren

¹⁹³ Vgl. Correia 2002: 30.

¹⁹⁴ Ibid. S. 260.

¹⁹⁵ Vgl. dazu die Homepage der Gemeinde Baleizão bzw. die *Página Vermelha*, eine von der portugiesischen kommunistischen Partei vorgenommene Auflistung einiger bekannter Opfer der Salazar-Diktatur.

¹⁹⁶ Correia 2002: 129.

Generation im Dorf entgegengebracht wird. In diesem engen Korsett bleibt kaum Spielraum für eigene Gedanken und Zukunftsvisionen. Den archaisch anmutenden Strukturen wird zwar versucht durch Neuheiten wie Bars und Diskotheken im Dorf (meist mit englischen, modernen Namen versehen) sowie durch den regen Drogenkonsum, dem die Mehrheit der Schülerinnen und Schüler verfällt, zu entkommen. Doch scheitert eine Lockerung in diese Richtung stets an einem Unverständnis der Elterngeneration:

„—Os jovens, meu amigo, a gente sabe lá o que é que ali vai. Encostam-se às paredes, e pronto. Não estudam, não trabalham. Põem-se naqueles bandos, sem iniciativa, sem alegria. A gente compreende algumas coisas, que é difícil arranjar emprego, e tudo isso de que se está sempre falando, mas não chega para explicar. Não querem fazer nada. Não sei o que é que lhes interessa. Ficam vivendo à custa dos pais, homens e mulheres feitas, vegetando, deixando passar o tempo, pedindo dinheiro, cada vez mais dinheiro...Compram carros novos, vão para as discotecas, não passam de ano. E votam sempre na direita. O meu amigo se calha está pensando que eu sou muito reaccionário, mas garanto-lhe que sempre fui um homem de espírito aberto. Sempre procurei compreender e acompanhar os fenómenos do meu tempo. Só que isto já não me parece compreensível.“¹⁹⁷

Die wohl einzige Möglichkeit aus dieser beklemmenden Situation auszubrechen ist die Flucht aus dem Alentejo entweder nach Lissabon oder an die Algarve; eine Entscheidung, die bereits viele Mädchen aus dem Dorf getroffen haben, wie z.B. die Schwester von Mitó, die in einer Parfümerie in Almada arbeitet:

„[...] aqui, e sobretudo nas aldeias, já percebi que a fuga de casa, para as raparigas, é uma espécie de tradição. [...] De vez em quando, há assim um grupo que foge, para Lisboa, para o Algarve. Hoje são umas de Jungueiros, ontem foram outras de Montes Velhos, aqui há tempos foi um grupinho da Cabeça Gorda. Têm treze, catorze, quinze anos, e um dia fogem.“¹⁹⁸

Ein weiterer Aspekt, durch den die konservative, starre Haltung der Gesellschaft ausgedrückt wird, ist das misstrauische, von Vorurteilen belastete Verhalten der Bevölkerung, das vor allem der deutschen Minderheit entgegen gebracht wird. Helmut Schneider wird von den Einwohnern stets als „aquele emplastro alemão“¹⁹⁹ oder auch als Nazi bezeichnet. Doch stellt sich im Laufe des Romans heraus, dass für einige Frauen und Mädchen aus dem Dorf, in dem die NATO-Luftwaffe seit jeher viele deutsche Soldaten stationierte, eine Beziehung oder Hochzeit mit einem Deutschen eine Chance bedeutet, aus Baleizão herauszukommen und ein anderes Leben fern von Portugal zu führen.

¹⁹⁷ Ibid. S.45.

¹⁹⁸ Correia 2002: 89f.

¹⁹⁹ Ibid. S.68.

10. AUFBAU UND ERZÄHLSTRUKTUR

Der narrative Diskurs des Romans unterliegt einer zeitlich gesehen zweidimensionalen Struktur, nämlich dem Davor („Algum Tempo Antes“²⁰⁰) und dem Danach („Algum Tempo Depois“²⁰¹). Zwischen diesem gesetzten, temporalen Rahmen entrollt sich der Erzählverlauf, der wiederum in vier Kapitel unterteilt ist: das Kontakte knüpfen (*Contactos*²⁰²), das Nachforschungen anstellen (*Inquérito*²⁰³), die Darlegung bedeutsamer Hintergründe (*Background*)²⁰⁴ sowie das Verfassen des Berichts über den Mordfall selbst (*Reportagem*)²⁰⁵. Eingeleitet werden die einzelnen Kapitel jeweils durch von lokalen Poeten verfasste Dezime, deren Inhalt thematisch auf die darauf folgende Prosa abgestimmt ist. Ein bedeutender Teil der diegetischen Erzählebene des Romans wird durch die Ausführungen und Erinnerungen der von Joaquim Peixoto befragten, mit Mitó in irgendeiner Art von Beziehung stehenden Personen getragen, allen voran von ihrer Halbtante Bárbara Emília, der als Mitós einziger Vertrauensperson und wichtigster Erzählinstanz eine tragende Rolle im Roman zukommt. Somit wird in Dialogen, Monologen und ironischen Gedankengängen eine jeweils durch die persönliche Vergangenheit geprägte Sicht der Dinge wiedergegeben, die in ihrer Gesamtheit den Stoff für Joaquim Peixotos Reportage liefert und zugleich ein äußerst vielseitiges Bild der portugiesischen Gesellschaft zeichnet.

Einen weiteren wichtigen Bestandteil des Erzählverlaufs stellt zudem die große Anzahl an verschiedenen Textsorten und rhetorischen Figuren dar, die ebenso eine zentrale Rolle in der Erzählstruktur einnehmen. Diese reichen von erzählten Anekdoten²⁰⁶, Auszügen aus in der Region populären Liedtexten und Werbeslogans bis hin zu Wortspielen und Umschreibungen, die allesamt relevante Elemente des alltäglichen Sprachgebrauchs der lokalen Bevölkerung darstellen.²⁰⁷

²⁰⁰ Ibid. S.13ff.

²⁰¹ Ibid. S. 295ff..

²⁰² Ibid. S. 19ff.

²⁰³ Ibid. S. 97ff.

²⁰⁴ Ibid. S. 173ff.

²⁰⁵ Ibid. S. 241ff.

²⁰⁶ Z.B. S. 38: „Conheces aquela do homem que pergunta ao alentejano amigo, para onde vai esta estrada, e o alentejano responde a estrada não vai para lado nenhum que faz aqui muita falta, homem? Ah ah ah.“

²⁰⁷ Vgl. Kaufman 1993: SS. 668-671, Rosa 1988: 136f., Teixeira 2003.

10.1. ERZÄHLMODUS- UND INSTANZ

Ebenso wenig beschränkt sich Pinto Correia auf einen einzigen, sich konsequent durch den Text ziehenden Erzählmodus: Dieser bedient sich vieler verschiedener narrativer Methoden, die oft in einem sehr schnellen Rhythmus mehrmals pro Absatz, teilweise auch in ein und demselben Satz fließend ineinander übergehen. Neben den häufig wechselnden Erzählmodi ist es die Erzählinstanz, die einer mehrfachen Fokusänderung unterliegt.

Die Rahmenerzählung wird von einer extradiegetischen²⁰⁸ Erzählinstanz übernommen, anhand welcher versucht wird, dem Leser bzw. der Leserin auf äußerst minuziöse Art und Weise die Begebenheiten der Personen des Romans bzw. deren gesellschaftliches Umfeld näherzubringen. So der erste Kontakt zwischen den beiden Journalisten und Bárbara Emília, der den aktiven Einstieg in die Geschichte darstellt und, wie Helena Kaufman es formuliert, an eine „narrativa queirosiana“²⁰⁹ erinnert:

„Ela foi a primeira a tratá-lo por tu. Nessa altura, Joaquim Peixoto tinha já perfeitamente interiorizada a sua condição triste de eterno vencido, e como tal nunca ousaria tentar nem o mais inocente dos avanços. Bárbara Emília Frutuoso, muito comprimida dentro do despudor estreitíssimo das calças de algodão, estimulou logo ao primeiro olhar a sensibilidade macilenta do mocinho de Lisboa, mas para ele estava fora de causa o comando de qualquer iniciativa de aproximação. Apertou-lhe a mão com dedos frouxos, sentiu o relevo frio do anel largo com uma pedra redonda, verde, sem brilho, que a rapariga ostentava no indicador direito, e foi-se logo sentar num dos maples de napa encarnada, muito atrapalhado com os braços e as pernas. Fingia nem notar as cotoveladas insistentes de Sebastião Curto, esse sim, já pronto a dar seguimento à sua infalível fórmula de ataque.“²¹⁰

Die Erzählstruktur des Romans wird durch verschiedene narrative Ebenen wie Gedanken, Bewusstseinsinhalte, Wahrnehmungen, Empfindungen, Assoziationen und Erinnerungen der einzelnen, von Joaquim befragten Personen ausgefüllt, ohne dabei einer unbedingten Ankündigung oder Erklärung durch eine externe Erzählinstanz zu unterliegen.²¹¹

Das einleitende Kapitel „Algum Tempo Antes“²¹², das ein Treffen zwischen den beiden Protagonisten Mitó und Helmut beschreibt, kann als gutes Beispiel herangezogen werden, um darzustellen, auf welche Art und Weise die Autorin das zu Erzählende dem Publikum vermittelt:

²⁰⁸ In der hier angestrebten Darstellung der narrativen Strukturen und Verfahren von *Adeus, Princesa* dienen die Analysekategorien nach Gérard Genette als theoretische Grundlage. (Vgl. dazu Genette 2010 sowie die Standardwerke von Bode 2005 und Stanzel 2001).

²⁰⁹ Kaufman 1993: 669.

²¹⁰ Correia 2002: 19.

²¹¹ Die Gedankengänge der einzelnen Personen in den zitierten Textpassagen sowie die Stellen in direkter Rede wurden von mir kursiv hervorgehoben, um sie optisch besser vom diegetischen Erzählverlauf zu trennen. Im Originaltext gibt es keine Markierung.

²¹² Correia 2002: SS. 13-15.

Zunächst leitet eine extradiegetische Instanz, von Azevedo Teixeira auch als „Nebendraussen-Erzähler“²¹³ bezeichnet, den Erzählverlauf bzw. die Rahmenhandlung ein:

„Ficou tudo às escuras na escada quando a porta se fechou atrás deles, e então Mitó atreveu-se a tomar a iniciativa de lhe procurar devagarinho a ponta dos dedos. Não era seu costume. Estava a tactear as paredes à procura do primeiro lance de degraus, sem sequer se lembrar do interruptor cor-de-laranja, colocado a meia distância entre as duas entradas, que devia lançar sobre a descida a sua luz doentia, como um sonho vago, de contornos amarelos. Ou, mesmo que lhe tenha chegado a ocorrer semelhante hipótese, foi para a rejeitar logo de seguida.“²¹⁴

Diese Instanz wird abrupt durch Mitós Gedanken unterbrochen, die durch das verbum *credendi* *pensar* auch als solche gekennzeichnet werden:

„Era bom mergulhar de mão dada com ele num tempo muito breve assim desprovido de formas, um mar cego, pensou. Estou navegando. Que grande pedrada.“²¹⁵

Auf die Gedanken Mitós folgt unmittelbar eine direkte Rede:

„-Anda Helmut. Estamos quase no patamar.“²¹⁶

Um den Grad der Verunsicherung des Lesers/ der Leserin zu steigern, geht Pinto Correia noch einen Schritt weiter, indem sie drei verschiedene Erzählebenen in einem Absatz ineinander verschachtelt; zwei davon auch in einem Satz:

„Ela nem teve tempo para acreditar que Helmut tinha mesmo falado. O desdém de sempre voltara-lhe à superfície antes ainda de terminada a frase, e já a estava a puxar pelo braço, *vamos embora, rapariga*. Desceram aos encontros os degraus que faltavam até a luz da rua lhes facilitar o caminho. A porta do alumínio rangeu suavemente ao libertar o trinco, e o primeiro candeeiro, no passeio em frente, revelou no rosto do alemão as pálpebras inchadas sobre o vermelho que lhe raiava a córnea. *Eu também devo estar com a cara assim*. Foi levá-la a Baleizão sem nem mais uma palavra, sentiu-a a ousar encostar-lhe a cabeça no ombro mas continuou a guiar de olhos semicerrados. Deixou-a ao fundo do empedrado, como sempre fazia, e limitou-se a um aceno rápido ao despedi-la. *Adeus, princesa. Auf wiedersehen, Prizessin, não esperes tu que eu te diga mais alguma coisa. Nem mesmo te garanto que tenha realmente dito o que julgaste ouvir-me dizer-te na escada*. Talvez não tenha acontecido nada, esta noite, em Beja.“²¹⁷

Hier wird die extradiegetische Erzählinstanz sowohl mit den Gedanken Mitós als auch mit einer direkten Rede vermischt; die Grenzen zwischen diegetischer und mimetischer Ebene werden durch diese Erzählform praktisch aufgelöst. Dieses narrative Verfahren zieht sich durch den ganzen Roman und nimmt speziell in der Darstellung und Charakterisierung des Journalisten Joaquim Peixoto und seines Kollegen Sebastião Curto eine essenzielle Rolle ein.

²¹³ Teixeira 2003: 16.

²¹⁴ Correia 2002: 13.

²¹⁵ Ibid.

²¹⁶ Ibid.

²¹⁷ Ibid. S.14f.

Details aus ihrem Privatleben sowie Gedanken und Wünsche tauchen immer wieder speziell in langen Intervieweinheiten auf und ermöglichen einen persönlicheren Zugang zu den beiden Vertretern der Zeitschrift *Actualidades*. In folgendem Absatz vermischt sich die sehr deskriptive Erzählinstanz, welche die Umgebung beschreibt, in der sich Joaquim mit dem lokalen Polizisten Mariano Larginho trifft, mit unangekündigten, persönlichen Gedanken:

„O fotógrafo chupava ruidosamente as últimas gotas ainda presas no fundo do balão, reluziam-lhe os olhos, pedia mais pormenores. O restaurante fora-se despovoando à volta deles, silenciara-se já a voz pirata da Radio Pax, emitindo discos pedidos a partir do Centro Comercial do Carmo, e um empregado passava preguiçosamente a vassoura pelos cantos do balcão. Chovia sempre, um som gotejante, macio, contra o vidro fosco da entrada. Via-se pela extremidade superior das janelas a nesga cinzenta do céu, muito baixo sobre as construções. *Tenho sono, Ana Mafalda. Gosto tanto de ti.* Mariano Larginho preferia o bagaço, e mandara avançar mais um porquinho de chocolate, recheado a gila e doce de ovos.“²¹⁸

Eine häufige Vermischung zwischen narrativer und gedanklicher Ebene ist außerdem in den sehr ausführlichen Schilderungen von Bárbara Emília über Mitós Beziehung zu Helmut zu finden, die Mitós Gedankengänge und Erlebnisse ebenso in ihre Erzählungen einbindet:

„*Princesa, dissera-lhe Helmut dois dias antes, e a sua voz soava pastosa na distância do telefone. Estou farto de ver este rio sempre aqui a correr para o mar.*

—Aquela besta... eu não gostava nada do Helmut. Ele fez muito mal à Mitó. Pois aquela besta tinha arrancado quatro dias antes para Milfontes, assim de repente, sem dizer nada à miúda, numa dessas passeatas de homens. Telefonou-lhe na mesma noite já daí do café, por certo caído de bêbedo, a avaliar pela maneira como falou, e mais foi a minha mana que atendeu. Fizeram a vida negra à mocinha lá em casa, a Fatinha perguntando se aquilo é que eram jeitos de um moço telefonar para casa de gente de bem, o pai gritando que lhe chegava uma surra...[...] Dois dias pensara Mitó a fio no seu desgosto, um abandono tão grande rememorado em milhares de voltas na cama, centenas de olhares perdidos através dos vidros das janelas, *meu amor de madrugada à minha porta passou. Vinha com os companheiros e nem sequer me falou. Helmut foi com os amigos para a praia, deixou-me outra vez pendurada, e nem sequer me disse adeus. Estou ficando tão sozinha, Helmut. Tão sozinha.*“²¹⁹

Die Überschneidung der erwähnten Ebenen kann zum einen Ausdruck der engen Beziehung sein, die Mitó zu ihrer Halbtante als einziger Bezugsperson hat, zum anderen auch ein Indiz dafür, dass die Rolle von Bárbara als Erzählerin und Repräsentantin der weiblichen Perspektive des Lebens in Baleizão bloß symbolischer Natur ist und diese genauso gut von Mitó selbst, wie auch von anderen Frauen aus dem Dorf eingenommen werden könnte. Doch bleibt es in manchen Fällen nicht bei der bloßen Vermischung der Ebenen; vielmehr scheinen diese sich an manchen Stellen des Textes tatsächlich zu überlagern, wie man an folgendem Absatz erkennen kann, in dem Joaquims Ebene als Leser von Mitós Tagebuchaufzeichnungen in ihre Gedankengänge, die sie einerseits in ihrem Tagebuch ausdrückt, und die andererseits in ihrem Fieberdelirium zum Vorschein kommen, überzugehen scheint:

²¹⁸ Correia 2002: 59.

²¹⁹ Ibid. S. 67f.

„Alguém tem que matar um deles para que as coisas não possam continuar a ser assim, escrevera Mitó no seu caderninho de capa dura, quadriculada a preto sobre laranja e branco, folheado ponta a ponta na insónia matinal de Joaquim Peixoto. *Alguém tem que matar um deles. Eu mato-o, pensara Mitó nessa noite pela primeira vez e é por mim, é pela Bárbara, é pela Mila, é pela minha mãe, e pela Fátima e pela Adília e até pela Vi, por toda a gente que passa o que nós passamos, o que eu passo.* Só eu sei o que eu passo, escrevera Mitó. Só eu sei que ele me faz. Mitó delirou com a febre que durou três dias, perdeu dois quilos, ficou rouca. Maria de Fátima trazia-lhe canja de galinha em taças brancas com florinhas no rebordo, ao que tu chegaste, minha filha.“²²⁰

Neben der eben dargestellten, äußerst vielschichtigen Art zu erzählen gibt es eine zweite narrative Ebene, die, ausgehend von der zu Beginn des Romans stehenden Anmerkung der Autorin über das Genre, eigentlich am bedeutendsten sein müsste. Diese umfasst die Rekonstruktion der Ereignisse rund um den mysteriösen Tod, mit anderen Worten, die Aufklärung des Kriminalfalles, die ja in gewisser Weise den roten Faden des Romans darstellt. Jedoch werden von keiner Seite Anstalten gemacht, diese Anforderung auch zu erfüllen. Erstens handelt es sich bei den beiden Ermittlern um keine autorisierte detektivische Instanz, die weder die professionelle Fähigkeit zur Klärung eines Falles hätte, noch in irgendeiner Form Interesse daran zeigt, den Fall tatsächlich lösen zu wollen. Ihre einzige Tätigkeit besteht darin, Fragen zu stellen, zuzuhören und die Vorfälle im Anschluss zu besprechen. Auch von Seite der lokalen Behörden sind keine, eine Aufklärung fördernden Handlungen zu verzeichnen. So findet an keiner Stelle des Romans eine Art polizeiliches Verhör statt. Auch werden die Gründe, weshalb die stets unbekannt bleibenden *contrabandistas* für die Tat verantwortlich gemacht werden, öffentlich nie preisgegeben. Der Leser/die Leserin erfährt erst am Ende, aus der Erklärung von Sebastião, die wahren Beweggründe: In Wahrheit geht es um Betrug und interne, wirtschaftliche Machenschaften zwischen Bernardo und seinem jüngeren Bruder, die Mitós Vater dazu veranlassen, seine Beziehungen spielen zu lassen, damit die Wahrheit nicht ans Licht kommt; eine Mörderin als Tochter würde seinem Ansehen im Dorf erheblich schaden. Somit bleibt die Erklärung dessen, was wirklich in jener Nacht mit Helmut Schneider passiert ist, ebenso wie die Frage danach, was die Bewohnerinnen und Bewohner von Baleizão tatsächlich wissen bis zum Schluss ungelöst. Eine Aufklärung der Begebenheiten erweist sich in vorliegendem Roman letztlich auch als unwichtig, da der Klärungsprozess des mysteriösen Vorkommnisses vordergründig als Mittel dafür herangezogen wird, um Sozialkritik ausüben zu können; ein Element, dem besonders auch in der *novela negra* im spanischsprachigen Raum große Bedeutung zukommt.

²²⁰ Correia 2002: 220.

Die Rekonstruktion jeglicher vergangener Ereignisse nimmt daher rein hypothetischen Charakter an: Die Ebene der Aufklärung bleibt stets bei zaghaften Versuchen in Form von fragmentarischen Erzählsequenzen stecken. Viel eher schweift das Erzählte in eine komplett andere Richtung ab, nämlich gen einer Rekonstruktion gesellschaftspolitischer Zusammenhänge, die in ihrer exemplarischen Form vom Mikrokosmos Baleizão ebenso auf den Makrokosmos Portugal übertragen werden könnten.

Die fehlende, lineare Abfolge der Aufklärung des Mordfalls sowie die häufige Überlagerung der narrativen Ebenen führen zu einer äußerst komplexen, für das Publikum nicht immer nachvollziehbaren Romanstruktur. Aufgrund einer fehlenden Hierarchisierung bzw. spärlich vorhandenen Verbindung der einzelnen Elemente des Erzählschemas, fällt es in den Aufgabenbereich des Lesers bzw. der Leserin, einen solchen Zusammenhang herzustellen und die eigentliche Erzählintention der Autorin ausfindig zu machen.²²¹

10.2. TEMPORALE STRUKTUR UND CHRONOLOGIE DER EREIGNISSE

Zur weiteren Verunsicherung des Lesers/ der Leserin und Auflösung des geordneten Erzählschemas trägt die temporale Strukturierung im Roman bei. Verschiedene zeitliche Ebenen werden miteinander vermischt, wodurch die Chronologie der Ereignisse nicht eingehalten werden kann. Somit werden Begebenheiten oft vorweggenommen, noch bevor diese im Erzählverlauf erwähnt werden. Im ersten Kapitel erfolgt ein direkter Einstieg in die Recherche der beiden Journalisten durch das Gespräch mit Bárbara Emília in Baleizão, ohne dass Auskunft über Ort, Person und Grund des Gesprächs gegeben wird. Erst nach und nach werden weitere Beweggründe erklärt und die Chronologie der Ereignisse einigermaßen überschaubar.

Neben dem temporalen Rahmen, der anhand der beiden Kapitel „Algum Tempo Antes“ und „Algum Tempo Depois“ gesetzt wird, werden im Laufe des Romans zwei weitere, zeitlich relevante Referenzpunkte verraten: zum einen die Gegenwart der Recherche der beiden Journalisten im August, die, wie aus dem Roman hervorgeht, ungefähr drei Tage dauert. Doch kann die erzählte Zeit nicht auf diese drei Tage reduziert werden, denn zum anderen gibt es den zweiten Referenzpunkt, den Mord an Helmut Schneider, der rund sieben Monate davor passiert war. Die Ereignisse dieser besagten Nacht werden gleich zu Beginn des Romans dargelegt und über den gesamten Roman hinweg in repetitiver Erzählform, meist sogar im

²²¹ Vgl. Hoffmann 1992: SS.15-22.

selben Wortlaut, in die Gegenwart geholt, mit weiteren Details versehen oder aus einem anderen Blickwinkel betrachtet.

Neben der narrativen durchbricht auch die temporale Ebene den zirkulären Aufbau einer Detektivgeschichte. Das lineare Erzählschema sowie die zeitlich-räumliche Orientierung, auf das der Leser/die Leserin während der ganzen Lektüre über setzt, werden dadurch untergraben.

10.3. SPRACHE

Die im Roman verwendete Sprache kann als überaus lebendig und ironisch charakterisiert werden und erweist sich zudem als äußerst offen für lokale Besonderheiten und Redewendungen:

„—Eh pá, acho porreiro. Acho porreiro que a tua revista se interesse finalmente por esse ângulo das coisas. Eu compro-a todas as semanas, sabes? E, desde que para aqui vim, leio-a de uma ponta à outra. Não há mais nada para fazer, entendes? Sempre pensei que lhe faltava uma abordagem dos problemas assim pelo lado social, no sentido de sociológico. De resto, agora desde há uns tempos há lá também uma miúda incrível, que agarra os assuntos de uma maneira muito gira, assim irreverente, e inovadora. A Ana Mafalda Guerra. É tua amiga? Deve ser uma gaja porreiríssima. Não é?“²²²

Dabei lässt sich eine äußerst authentische Verwendung regionaler Ausdrücke (*chaparro*²²³, *bezana*²²⁴) und lokal gebräuchlicher Redewendungen (*fazer oito com pernas de nozes*²²⁵) erkennen. In Zusammenhang mit diesem linguistischen Aspekt des Textes ist der Begriff der Diamesik zu erwähnen, worunter die gesprochene Sprache verstanden werden kann, die wiederum in Abgrenzung zur Schriftsprache zu sehen ist.²²⁶ Diese grundsätzliche Differenzierung zeigt sich speziell im Bezug auf die portugiesische Sprache von besonderer Bedeutung, da in dieser, im Vergleich etwa zum Deutschen die Sprachschichten anders strukturiert sind. Wichtig zu erwähnen ist, dass sowohl Schrift- als auch gesprochene Sprache einem Standard entsprechen, welcher wiederum Substandards und Varietäten (in regionaler, sozialer oder funktionaler Hinsicht) mit einschließt. Die aufgezeigten Dimensionen

²²² Correia 2002: 64.

²²³ Ibid. S.75. Kann in etwa mit „Grobian“ übersetzt werden.

²²⁴ Ibid. S. 207. Bedeutet soviel wie Betrunkenheit, Rausch.

²²⁵ Ibid: 103f. Bei Ramos (2003) ist nachzulesen, dass genannte Wörter und Redewendung speziell in der Region Beja, vorwiegend in den Ortschaften Cuba, Monforte und Santiago de Cacém gebräuchlich sind.

²²⁶ Diese Zweiteilung ist vor allem auf Hugo Steger (1967) zurückzuführen, der versucht, der relativ ungenauen Bezeichnung „Umgangssprache“ zu entgehen.

sprachlicher Varietät erweisen sich gegenüber der Diamesik als durchlässig.²²⁷

Der Aspekt der Mündlichkeit ist im Text an einigen grammatikalischen Eigenheiten zu erkennen. Dazu zählt die vermehrt verwendete Diminutivform („mocinho“²²⁸, „alemanito“²²⁹) ebenso, wie unkorrekt scheinende Verbformen, wie „tu fizestes“²³⁰ (statt *fizeste*). Allerdings erweist sich eine Unterscheidung zwischen grammatikalisch falsch bzw. richtig in diesem Zusammenhang als unpassend, da bei genannter Konjugation ebenso die soziokulturelle Dimension miteinbezogen werden und diese in Hinblick auf die oben erklärte Diamesik bewertet werden sollte. Als grammatikalisches Beispiel für eine diatopische Varietät kann die Konstruktion *estar* mit einem Gerundium („está procurando“²³¹) angeführt werden, die vor allem im brasilianischen Portugiesisch sowie einigen wenigen Zonen Portugals (eben auch dem Alentejo) seine Verwendung findet. Als im restlichen Portugal üblich erweist sich die Periphrase *estar a* mit Infinitiv, die herangezogen wird, um ein unmittelbares Präsens ausdrücken zu können.²³²

Auch die spezifische Art im Alentejo zu sprechen, die oft einem Singen gleichkommt, findet im Text ihre Erwähnung:

„—Boa Tarde!
—Boa Tarde!
O outro não cantara a resposta. Talvez não fosse alentejano.“²³³

Ebenso werden deutsche Ausdrücke stets in Zusammenhang mit Helmut Schneider in der Erzählung angeführt. So etwa „Auf Wiedersehen Prinzessin“, allerdings oft auch in die portugiesische Phonetik imitierender Schreibweise: „Auf wiedereiden, Pringessin“²³⁴ oder „Au wiederzehen, Prizessin“²³⁵.

10.4. PERSONEN

Die in Kapitel 9.2.1. dargestellten gesellschaftlichen, für jede Generation unterschiedlichen Probleme werden in *Adeus, Princesa* von Einzelpersonen repräsentiert, die im Rahmen der

²²⁷ Veranschaulicht wird die Beziehung zwischen den sprachlichen Varietäten im Modell von Koch/Oesterreicher (2001: 606, Abb.7). Vgl. ferner Holtus/ Radtke 1984: SS.2-6, Kröll 1968: 6, Satingen 2007: SS.24-29.

²²⁸ Correia 2002:68.

²²⁹ Ibid. S.73.

²³⁰ Ibid. S.36.

²³¹ Correia 2002: 62.

²³² Vgl. Dietrich 1984: 137f., Hundertmark-Santos Martins 1998: 110f.

²³³ Correia 2002: 63.

²³⁴ Ibid. S.79.

²³⁵ Ibid. S.142.

Befragung von Joaquim Peixoto für seine Recherche zu Wort kommen und einen Großteil der intradiegetischen Ebene des Romans ausfüllen. Der Kriminalfall und die Frage nach dem Tathergang wird in den meisten Gesprächen als Ausgangspunkt genommen, um eine jeweils subjektiv gefärbte Darstellung der Hintergründe des Mordfalls und in weiterer Folge eine Schilderung der eigenen Lebenssituation vorzunehmen. Die Protagonistinnen und Protagonisten werden dabei mit einem klaren psychologischen Profil ausgestattet, das gleichzeitig eine tiefe Verwundbarkeit signalisiert; verwundbar insofern, als auch sie sich nicht der allgemein bestehenden und zerdrückenden psychischen Probleme der Gesellschaft von Baleizão zu entziehen vermögen.²³⁶

Der Vater von Mitó repräsentiert als Vorstand der lokalen Kommunistischen Partei von Baleizão die Generation, die ihre gesamte Kindheit und Jugend in einer Diktatur verbracht hat. Den post-revolutionären Pessimismus bekommt er vor allem in politischer Form zu spüren, nämlich dadurch, dass seine Partei, die seit jeher den Widerstand gegen die Diktatur symbolisierte, im Zuge der Nelkenrevolution keinesfalls die erhofften politischen Veränderungen erreichen konnte. Die politischen Werte, an denen Bernardo nach wie vor stur festhält, erweisen sich zwar als oppositionell zur salazaristischen Agenda, sind in ihrer Ausprägung dabei aber genauso konservativ und archaisch.

Die etwas jüngere Erwachsenengeneration repräsentiert in erster Linie der Gymnasiallehrer Nuno Bravo. Aus seiner politisch links gerichteten Überzeugung und Motivation heraus verließ er Lissabon in Richtung Alentejo in der Hoffnung, dort auf Gleichgesinnte zu stoßen. Doch wurde sein Tatendrang relativ schnell in der für ihn überraschend reaktionären Gesellschaft, die er im Alentejo vorfand, erstickt. Mittlerweile fällt es ihm äußerst schwer, die konservativen Strukturen der lokalen Gesellschaft zu akzeptieren und nichts wäre ihm lieber als einfach wieder nach Lissabon zurückkehren zu können.

Ebenso enttäuscht vom Leben in der reaktionären Provinz scheint Teófilo Sampaio, Redakteur der einzigen lokalen Zeitung *Voz da Planície* sowie Mariano Larguinho, Polizist in Baleizão und leitender Kommissar im Mordfall Helmut Schneider. Sie alle scheinen gefangen zu sein zwischen enttäuschender Vergangenheit und Zukunftsangst oder wie Rui de Azevedo Teixeira ihre Situation sehr treffend formuliert: „Todos vêem, mais ou menos desesperadamente, escorrer-lhes das mãos a areia da Revolução.“²³⁷

²³⁶ Vgl. Kaufman 1993: 670.

²³⁷ Teixeira 2003: 17.

10.4.1. MITÓ ALS SYMBOL DER UNTERDRÜCKTEN FRAU

Als äußerst wichtiges Detail der Erzählung erweist sich die Tatsache, dass die Darstellung der patriarchal geprägten Gesellschaft in *Adeus, Princesa* zum Großteil aus weiblicher Sicht geschieht. Paulo Medeiros²³⁸ verwendet im Rahmen einer Analyse dieser Thematik bei Clara Pinto Correia in Anlehnung an das theoretische Konzept von Deleuze und Guattari den Begriff der „desterritorialização“ also der Entwurzelung; ein Konzept, das in Zusammenhang mit der spezifischen Situation der ethnischen Marginalisierung des Schriftstellers Franz Kafkas innerhalb des dominierenden Sprachraums konzipiert wurde. Diese Art narrative Strategie hat als Ziel, die Situation einer marginalisierten Gruppe der Gesellschaft zur Sprache zu bringen bzw. dieser zu ermöglichen, selbst zum Sprachrohr zu werden. Umgelegt auf Clara Pinto Correias Text ist es das Aufgreifen der unsicheren Situation von Frauen im vorherrschenden, patriarchal geprägten Gesellschaftssystem, das sich Medeiros' Ansatz nach in der wankenden Textstabilität, die durch die Verwendung verschiedenster literarischer Gattungen erzeugt wird, widerspiegelt.

Die angesprochene, marginalisierte Rolle der Frau repräsentieren die Protagonistin Mitó sowie ihre Halbtante Bárbara Emília, zu der die Jugendliche eine sehr enge Beziehung pflegt und der sie viele persönliche Dinge anvertraut. In Form von Dialogen mit dem Journalisten Joaquim Peixoto gibt sie über ihre und Mitós Unzufriedenheit und Verzweiflung Auskunft und übernimmt für einen Großteil des Romans die Rolle der narrativen Instanz. Die Lebenssituation Bárbara Emílias gilt als repräsentativ für viele Frauen im Dorf: Ihre Ehe mit Augusto führt sie nicht aus Liebe heraus, sondern hauptsächlich deshalb, um den gesellschaftlichen Strukturen im Ort gerecht zu werden und dem Tratsch der Leute zu entgehen. Im Gespräch mit Joaquim Peixoto wird immer wieder deutlich, wie einsam und gefangen sie sich in ihrem Leben fühlt und wie wenig Gesprächspartner bzw. Partnerinnen sie tatsächlich hat, denen sie sich anvertrauen kann. Im Journalisten Joaquim scheint sie allerdings einen solchen gefunden zu haben:

„É tão difícil Quim, mas tão difícil. [...] É tudo tão difícil, às vezes até eu tenho ganas de me ir embora. Tenho ganas de desaparecer, ir à minha vida, nunca mais voltar a passar nesta terra. [...]

—Às vezes uma pessoa pensa que não aguenta, Quim. Eu ando sempre bem disposta, como tu dizes, mas é porque acho que esta vida não dá para se levar se não for brincando. Se for a sério, a gente enlouquece. Ou acontece-nos como à Mitó, o que foi sempre a última coisa que eu quis que me acontecesse. Tu vês como a mocinha se encontra? Não há futuro, para ela não há futuro nenhum. Esta história ainda me dói mais por eu perceber isso. E depois lembro-me de que para mim também não há-de haver nada de bom. Então é que fico mesmo esmorecida.“²³⁹

²³⁸ Vgl. Medeiros 1996: 64f.

²³⁹ Correia 2002: 264.

Die wohl einzige Möglichkeit aus dieser beklemmenden Situation auszubrechen scheint die Flucht aus dem Alentejo nach Lissabon oder an die Algarve zu sein; eine Entscheidung, die bereits viele Mädchen aus dem Dorf getroffen haben, wie z.B. die Schwester von Mitó, die in einer Parfümerie in Almada arbeitet:

„[...] aqui, e sobretudo nas aldeias, já percebi que a fuga de casa, para as raparigas, é uma espécie de tradição. [...] De vez em quando, há assim um grupo que foge, para Lisboa, para o Algarve. Hoje são umas de Jungueiros, ontem foram outras de Montes Velhos, aqui há tempos foi um grupinho da Cabeça Gorda. Têm treze, catorze, quinze anos, e um dia fogem.“²⁴⁰

Der 18-jährigen Mitó kommt im Roman eine Schlüsselrolle zu, da ihre persönliche Situation in gewissem Maße die Situation der gesamten Region, sowohl ihrer sozio-politischen Lage, als auch die ihrer Einwohnerinnen und Einwohner, dabei in erster Linie die der von Gleichberechtigung weit entfernten alentejanischen Frauen, symbolisiert. Die verlassene und vernachlässigte Region macht ihre Bewohner müde und träge oder wie es Nuno Bravo in seinem Bericht über Mitó formuliert:

„Parece que está sempre a dormir. Adormeceu por dentro, entendes?“²⁴¹

Im Gegensatz zu ihrer Schwester Vi (Vitória Maria), die von ihren Eltern stets gelobt und gutgeheißen wird, wird Mitó ständig kritisiert und ihr jeglicher gesellschaftlicher Umgang untersagt. Schließlich lernt sie den Deutschen Helmut Schneider kennen, doch auch er setzt die junge Frau psychischer und körperlicher Misshandlung aus, der sie sich aufgrund ihrer großen Liebe zu ihm nicht zu entziehen vermag. Als einziger Ausweg aus der Situation schien ihr nur der Mord an Helmut zu bleiben, der sich als Racheakt nicht nur für sie selbst, sondern für alle Frauen im Dorf erweist, wie Mitó selbst preisgibt:

„Mato-o. Eu agora mato-o e acabou-se. Não se ri mais de mim. Mato-o pela Bárbara que nunca matará o Augusto, pela Vi que atura o Fernando, pela minha mãe que atura o meu pai. Mato-o de uma vez por todas, mato tudo com ele. Pela Fátima e pela Adília, que ainda hoje não têm namorado porque, aqui há muitos anos, um dia fugiram de casa.“²⁴²

Diese Art weiblicher Befreiungsakt, von Helena Kaufman als „grito feminista“²⁴³ bezeichnet, wird ironischerweise dadurch erstickt, dass die tatsächliche Wahrheit von Mitós Vater und seinen Verbündeten im Dorf aus Angst um sein gutes Ansehen verleugnet wird und vielmehr

²⁴⁰ Ibid. S. 89f.

²⁴¹ Ibid. S.66.

²⁴² Correia 2002: 115.

²⁴³ Vgl. Kaufman 1993: 670.

eine äußerst fragwürdige Version, nach welcher willkürliche *contrabandistas* für den Mordfall verantwortlich gemacht werden, von allen Leuten im Dorf verbreitet wird.

10.4.2. JOAQUIM PEIXOTO IN DER ROLLE DES SCHEITERNDEN DETEKTIVS

Auf der anderen Seite des „*inquérito da sociedade*“²⁴⁴ steht der junge, unerfahrene, angehende Journalist Joaquim Peixoto, der zusammen mit seinem besserwisserischen Kollegen, dem Fotografen Sebastião Curto versucht, den Auftrag einer journalistischen Reportage, die gleichzeitig auch das Gerüst des Romans darstellt, auszuführen. Joaquim, der den Großteil der Befragungen der Bewohnerinnen und Bewohner von Baleizão übernimmt, wird als unsicherer, äußerst unerfahrener Mensch dargestellt, worauf im Text selbst immer wieder Anspielungen zu finden sind. Trotzdem erweist er sich dabei als einzige Person des Romans, die an ihre Arbeit glaubt und an diese mit großem Eifer herangeht, weshalb er von seinem äußerst frustrierten Kollegen nicht ernst genommen und stets verspottet wird.

Die Gattungskonventionen werden durch das „Journalistendouble“ in *Adeus, Princesa* in mehreren Aspekten durchbrochen. Zwar wird das für den klassischen Detektivroman unerlässliche Element des zuhörenden und fragenden Assistenten ausgespielt, allerdings auf eine andere Ebene gehoben: Die Fragen, die Joaquim seinem Kollegen stellt, sind meist persönlicher Natur und Sebastião schreckt nicht davor zurück, den Praktikanten in seiner Unerfahrenheit und Naivität bloßzustellen. Auch ist die Rollenverteilung zwischen den beiden nicht ganz so klar, da sich Joaquim als junger Praktikant wohl eher als Assistent einstufen lässt, im versuchten Aufklärungsprozess des Mordfalles allerdings wesentlich mehr Engagement zeigt als sein Kollege.

Ferner geht die Darstellung der beiden Figuren weit über eine, auf eine einzige Funktion reduzierte, wie sie eine klassische Detektivgeschichte vorsieht, hinaus: Ein nicht unwichtiger Teil des Romans besteht in der Darstellung persönlicher Gedanken der Journalisten, anhand welcher eine gewisse Vertrautheit des Lesers/der Leserin mit den beiden Ermittlern erzielt wird. Weiters wird die ursprüngliche Funktion des Detektivs, nämlich die Lösung des Rätsels zu finden, nicht erfüllt und auch keine kombinatorischen Fähigkeiten, die zu einem solchen führen könnten, bewiesen. Viel eher werden ihre kriminalistischen Fähigkeiten in Frage gestellt und teilweise sogar ins Lächerliche gezogen, wie etwa beim Treffen zwischen Mitó

²⁴⁴ Ibid. S.664.

und Joaquim zum Ausdruck kommt, bei dem er, anstatt konstruktive Fragen zu stellen, zu Beginn fast kein Wort über die Lippen bringt:

„—Diz lá o que é que querias saber.

Joaquim Peixoto nunca esperara que a conversa comesse daquela forma. Engasgou-se, gaguejou, e Bárbara teve que vir em seu socorro narrando pormenorizadamente a Mitó todos os passos dados pelo estagiário desde a sua chegada a Beja, três dias atrás. Ele teve a sensação de que a dactilógrafa o fazia um bocado parvo na forma de lhe descrever as movimentações da equipa de reportagem, mas achou melhor não interferir, aguardando o momento certo para colocar as suas perguntas no curso do diálogo que tia e sobrinha sustentavam debaixo da latada.“²⁴⁵

Neben dem Misserfolg in beruflicher Hinsicht aufgrund der wenig erfolgreichen Reportage, in der, wie man am Ende erfährt, nicht einmal sein Name abgedruckt wird, scheint auch Joaquims Privatleben zum Scheitern verurteilt zu sein: Seine große Liebe aus der Redaktion, Ana Mafalda, scheint seine Gefühle ebenso wenig zu erwidern wie Bárbara Emília, die seine zaghaften Annäherungsversuche zunächst falsch interpretiert, am Ende des Romans allerdings doch noch für ein kleines *happy end* sorgt. Dabei entkommt Joaquim trotzdem nicht der Tatsache, dass er neben seinem persönlichen auch das Scheitern zweier Textsorten symbolisiert: Einerseits bleiben die Gattungskonventionen eines Detektivromans unerfüllt, andererseits fehlen die nötigen Ansprüche dafür, den Roman eventuell als eine vollständige journalistische Analyse deuten zu können. Das Scheitern erfolgt somit sowohl direkt, nämlich den Roman betreffend, als auch in indirekter, sich auf Genrefragen beziehender Form.²⁴⁶

11. *ADEUS, PRINCESA* ALS ANTI-KRIMINALROMAN

Neben der Analyse von Erzählstruktur und Aufbau des Romans kommt vor allem einer Fragestellung besondere Bedeutung zu: Ist *Adeus, Princesa* ein Kriminalroman oder handelt es sich dabei in typologischer Hinsicht um eine der drei Kategorien des Anti-Kriminalromans wie sie in Kapitel 5.1. dargestellt wurden? Um auf diese Fragestellung eine Antwort geben zu können, werden im Folgenden die wichtigsten Kriminalelemente in *Adeus, Princesa* herausgefiltert und analysiert.

Die Antwort auf die oben gestellte Frage nimmt die Autorin bereits im Untertitel ihres Romans vorweg: *Adeus, Princesa - crime imperfeito*; ein unvollkommenes, unvollständiges Verbrechen also. Zwar wird die Leserin/ der Leser bereits zu Beginn des Romans darüber

²⁴⁵ Correia 2002: 256f.

²⁴⁶ Vgl. Travancas 2003: 4f.

informiert, dass es sich um einen „romance policial“ also einen Kriminalroman handle, doch wird dieser Information folgendes hinzugefügt:

„O romance policial que se vai seguir tem coentros. Se este era o aviso prioritário a dirigir aos estômagos sensíveis, outros se poderão considerar igualmente importantes para uma boa digestão da história.“²⁴⁷

Der Roman sei also nichts für schwache Nerven, so könnte man diese am Beginn stehende Warnung interpretieren. Mafalda Cunha²⁴⁸ sieht darin den Hinweis auf eine Parodie auf das Kriminalromangenre, eine literarische Gattung, von der die Erzählung tatsächlich einige Aspekte beinhaltet.

Zunächst jedoch wird aller Anschein gewahrt, dass es sich um einen herkömmlichen Kriminalroman handle. In einem schnellen, anfänglich leicht zu folgendem Erzählrhythmus wird mit direktem Einstieg eine mysteriöse Kriminalgeschichte erzählt, die das Interesse der Leser weckt, welches durch die klare Erzählform zumindest für einige Zeit beibehalten werden kann. Alles scheint darauf hinauszulaufen, dass die Leserschaft darauf vorbereitet wird, die Lösung des Falles enthüllt zu bekommen. Auch der ständige Meinungswechsel darüber, wer nun den Mord tatsächlich begangen haben könnte, erweist sich zunächst als nicht unbedingt außergewöhnlich. Die Hauptverdächtige Mitó, die kurz nach der Tatzeit bereits ein Geständnis ablegt, wird aufgrund fehlender körperlicher, für den Tatvorgang notwendiger Kraft verworfen, da es sich dabei um einen für die patriarchale Gesellschaft von Baleizão äußerst schwer zu akzeptierenden Befreiungsakt einer jungen Frau handeln würde und dessen Rechtfertigung Mitós Vater sich anscheinend nicht stellen wollte. Aufgrund persönlicher Interessen wird durch lokale Machenschaften deshalb eine andere Version des Tathergangs verbreitet, die eine nicht genauer definierte Gruppe jugendlicher Schmuggler ohne konkretes Motiv oder Beweise für den Mord verantwortlich macht. Aus dieser nicht wirklich nachvollziehbaren, jedoch allgemein anerkannten Bestimmung der Täter, beschränkt sich die Nachforschung Joaquim Peixotos aufgrund der fehlenden Unterstützung der lokalen Behörden gezwungenermaßen auf die genaue Untersuchung der Hintergründe und Umstände der Beziehung zwischen Mitó und Helmut bzw. auf die Interviews, die Joaquim mit Einwohnerinnen und Einwohnern von Baleizão führt, um die tatsächlichen Ereignisse jener Nacht rekonstruieren zu können.

Alles deutet also darauf hin, dass das Rätsel im Treffen zwischen Joaquim und Mitó enthüllt wird, doch werden diesbezügliche, von der Leserschaft gestellte Erwartungen keinesfalls

²⁴⁷ Correia 2002: 9.

²⁴⁸ Cunha 2002: 288.

erfüllt.²⁴⁹ Vielmehr werden die an das Kriminalromangenre gestellten Erwartungen spätestens an dieser Stelle des Romans getrübt. Versucht man jedoch, die in Kapitel 3 dargestellten Elemente des Kriminalromans auf den vorliegenden Roman umzulegen, wird man höchstwahrscheinlich schon viel früher enttäuscht:

Nach Ulrich Suerbaum besteht das Gerüst eines jeden Detektiv- bzw. Kriminalromans aus Anfang, Mitte und Ende. Der Anfang beinhaltet die Darstellung des Problems, die Schilderung der Vorgeschichte bzw. der bekannten Umstände des Mordfalles. In den Hauptteil fallen die Suche nach Details, die für die Aufklärung relevant sind, die Fahndung nach dem Täter sowie die Rekonstruktion des gesamten Verbrechens. Am Ende steht des Rätsels Lösung, die sich als obligatorisch erweist und keine Zweifel offen lassen sollte. Jegliche in der Erzählung enthaltene Details sollten zudem in direktem oder indirektem Zusammenhang mit der Lösung stehen.²⁵⁰

Diese klassische, dreiteilige Struktur ist in *Adeus, Princesa* bis zu einem gewissen Grad zu finden: Das erste Kapitel, *Contactos*, enthält alle soeben genannten Elemente. Darunter fallen die Vorgeschichte der Reportage sowie einige persönliche Hintergründe aus dem Leben Joaquim Peixotos, die Fahrt der beiden Journalisten in den Alentejo, erste Interviews im Rahmen der Reportage (u.a. mit ihrer Halbtante Bárbara Emília, ihrem Vater Bernardo Rosado sowie Teófilo Sampaio, Redakteur einer lokalen Zeitung und Freund von Bernardo) sowie die an Details spärliche Darstellung der Umstände des Mordfalles. Diese werden dem ersten Kapitel in einer Art Vorwort („Algun Tempo Antes“) in kompakter Form vorangestellt und sind dadurch für die Leserin bzw. den Leser, wenn sie im weiteren Verlauf des Romans in repetitiver Form präsentiert werden keineswegs mehr neu.

Der Mittelteil des Romans, der vorwiegend die beiden Kapitel *Inquérito* und *Background* umfasst, wird der relevanten Aspekte der dreigeteilten Struktur schon weniger gerecht: Die Suche nach Hinweisen, die zur Aufklärung des Mordfalles beitragen könnten, entpuppt sich nach und nach als eine soziohistorische Darstellung der alentejanischen Gesellschaft, die sich oftmals vom roten Faden des Romans, nämlich der Lösung des Kriminalfalls, entfernt. Ebenso wird die Fahndung nach dem Täter/der Täterin insofern blockiert, als nach dem plötzlichen Ausschließen Mitós als potentieller Mörderin sofort eine Art „Ersatztäter“ zur Stelle war; ein Umstand, der die Fahndung zunehmend überflüssig erscheinen lässt und sich daher in erster Linie auf die Beziehung von Mitó zu Helmut Schneider beschränkt. Die Frage nach der Identität des Täters/ der Täterin verliert dadurch immer mehr an Bedeutung und nimmt in der Diegese bloß eine Nebenrolle ein. Ebenso wenig wird die Rekonstruktion des

²⁴⁹ Vgl. Kaufman 1993: 668f.

²⁵⁰ Vgl. Suerbaum 1967: SS.86-89.

Verbrechens in Betracht gezogen, sondern diese vielmehr auf eine einzige, sich stets wiederholende Abfolge der Ereignisse beschränkt.

Spätestens das letzte Hauptkapitel des Romans (*Reportagem*) liefert einen Beweis dafür, dass es sich bei *Adeus, Princesa* nicht um einen klassischen Kriminalroman handeln kann, denn die Hoffnung auf eine Lösung des Falls bleibt unerfüllt. Stattdessen wird das Leserpublikum mit einer Art offenem Ende, das drei potentielle Lösungen bereithält, alleine gelassen: Es gibt erstens die Variante der Behörden, nach der eine Gruppe jugendlicher, an keiner Stelle im Roman näher definierter Drogenschmuggler für die Tat zur Verantwortung gezogen werden. Zweitens die Version, an die Sebastião Curto bis zum Schluss glaubt, nämlich an Mitó als Mörderin, deren Tat aufgrund lokaler Interessenkonflikte geheim gehalten werden sollte sowie die dritte Möglichkeit, nach der es sich bei der Täterin/dem Täter wieder um eine ganz andere, bisher nicht in Betracht gezogene Person handeln könnte. Dieses äußerst unbefriedigende Ende, fern von einem im klassischen Detektivroman stets angestrebten *happy end*, erzeugt im Leser/ in der Leserin große Verwirrung und Ungewissheit, da man sich eingestehen muss, dass man am Ende des Romans nicht mehr über den Tathergang weiß als zu Beginn.

Die Version, auf die Sebastião Curto bis zum Schluss besteht, erweist sich zweifelsohne als überzeugendste, da sie, wie Helena Kaufman in ihrer Analyse beschreibt, alle Aspekte der dargestellten provinziellen Gesellschaft einschließt und dadurch der Fokus bewusst auf die gattungsspezifischen Elemente eines Kriminalromans verschoben wird:

„No entanto, o enfoque desloca-se intencionalmente do fecho-punição-purificação da culpa, típico do romance policial tradicional, para uma análise mais profunda e, por fim, menos conclusiva da sociedade e dos seus problemas.“²⁵¹

Doch genau darin liegt auch die größte an das Publikum gestellte Herausforderung: Durch die Loslösung von den Genrekonventionen werden jegliche Erwartungen an das Genre enttäuscht, wodurch diese indirekt dazu aufgefordert wird, die metatextuelle Bedeutung der Erzählung auf eigene Faust ausfindig zu machen.

Auch die Kategorisierung von Ulrich Schulz-Buschhaus, welche die drei konstitutiven Elemente *Mystery*, *Analysis* und *Action* als Bausteine eines Detektivromans definiert²⁵², geht auf *Adeus, Princesa* übertragen nur teilweise auf: Sicher ist dem Roman zunächst das Rätelelement. Der Mord an Helmut Schneider sowie das direkt darauf folgende Geständnis von Mitó hinterlässt ein gewisses Misstrauen im Leser/ in der Leserin. War es wirklich Mitó,

²⁵¹ Vgl. Kaufman 1993: 669.

²⁵² Vgl. Schulz-Buschhaus 1975: SS.1-5.

die den Leichnam unter das Auspuffrohr des Autos legte? Doch liegt die Ausführung des Verbrechens, auch wenn die lokalen Behörden an der physischen Kraft Mitós aus interessensbedingten Gründen zweifeln, im Bereich des Möglichen, ja sogar Wahrscheinlichen. Überzeugende Täteralternativen gibt es so gut wie keine, wodurch sich die *Mystery*-Frage von der Frage nach dem Täter/ der Täterin auf die grundsätzliche Frage verlagert, welcher Version eigentlich geglaubt werden soll.

Als äußerst breit angelegt erweist sich das Element *Analysis* insofern, als es aufgrund des reportageähnlichen Aufbaus des Romans eine bedeutende Rolle in der Struktur einnimmt. Die getätigten Nachforschungen beziehen sich dabei nur indirekt auf den Mordfall: Viel eher handelt es sich dabei um eine Analyse des Umfeldes und der sozialen Umstände, die zu der Tat dazu geführt haben. Doch im Gegensatz zur klassischen Kriminalromanstruktur, in der am Ende die Frage nach dem Täter als einzig unbeantwortete übrigbleiben sollte, werden im vorliegenden Text mit fortschreitendem Erzählfluss immer mehr Fragen aufgeworfen, deren Beantwortung bis zum Ende des Romans nicht angestrebt wird.

Dem dritten Element der Kategorisierung, *Action*, wird im vorliegenden Roman am wenigsten Bedeutung beigemessen. Abgesehen von der spannungsintensiven, jedoch sehr oberflächlichen Schilderung des Mordgeschehens findet man keine eine Handlung forcierenden *Action*-Elemente im Roman. Das einzige Element, das es schafft, die Spannung des Lesers/ der Leserin aufrecht zu erhalten, ist die bis zum Schluss ausbleibende Entwirrung und Auflösung des Rätsels um den Mordfall.

Die Darstellung der Personen und deren Lebensraum (Baleizão) wiederum folgt in einigen Punkten den konventionellen Gattungsregeln, in anderen dagegen werden diese entlehnt, umgeformt und in neuer, parodistischer Form zur Anwendung gebracht. Betrachtet man zunächst die auftretenden Figuren des Romans, so fällt eine Einteilung in ermittelnde und nicht ermittelnde Personen relativ leicht: Die Gruppe der Ermittelnden repräsentieren zweifelsohne Joaquim Peixoto und Sebastião Curto, die jedoch nicht als Detektivdouble auftreten, sondern als Journalisten; eine abgewandelte, weiterentwickelte Form des Ermittlers sozusagen. Was den Hauptermittelnden Joaquim Peixoto angeht, erweist sich dieser keinesfalls als klassischer Detektiv: Er ist weder Exzentriker, noch brilliert er durch überragende intellektuelle Fähigkeiten, sondern erweist er sich viel mehr als überaus unsicherer und unerfahrener Mensch. Ebenso sein Kollege, der zwar einiges mehr an Selbstbewusstsein aufweist, jedoch als von seinem Job überaus frustriert und voller menschlicher Schwächen dargestellt wird. Während klassische Detektivdoubles unter anderem dadurch gekennzeichnet sind, dass der Helfer stets Fragen stellt, welche die genialen

Ideen des Detektivs für das Publikum nachvollziehbarer machen, ist das Frage-Antwort-Spiel zwischen Joaquim und seinem Kollegen in erster Linie durch Fragen geprägt, die den jüngeren der beiden ziemlich bloß stellen. Ebenso wenig ist die Aufteilung in Detektiv und Helfer klar: Joaquim erweist sich als Praktikant zwar als um einiges unerfahrener als Sebastião Curto, übernimmt jedoch einen Großteil der Befragungen selbst und scheint in gewissem Maße auf einer persönlicheren Ebene in die Angelegenheit verstrickt zu sein als sein Kollege.

Die Gruppe der nicht ermittelnden Personen ist ebenfalls überschaubar: Fast alle von ihnen werden von Joaquim Peixoto befragt und stehen außerdem in irgendeiner Art von Beziehung zu Mitó, nicht aber zu dem Ermordeten Helmut, dem trotz seiner zentral scheinenden Rolle als Mordopfer genauer betrachtet bloß eine nebensächliche Bedeutung im Erzählverlauf zukommt, da er nur einen Teil der patriarchalen Unterdrückung von Mitó bzw. der Frau allgemein repräsentiert. Der „geschlossene Kreis“ ist in topographischer Hinsicht durch den Ort Baleizão gegeben, dessen Einwohnerinnen und Einwohner sich alle in derselben, aussichtslosen Lebenssituation befinden und gefangen fühlen.

Den vielleicht wichtigsten Bestandteil des Romans verkörpert die Darstellung und zunehmende Durchdringung des Lebensraumes, die in Form einer angedeuteten journalistischen Reportage geschieht. Die topographische und soziologische Aneignung des Schauplatzes führt zu einem Vertrautwerden des Lesers/ der Leserin mit dem Tatort und Lebensraum Baleizão, ohne dabei eine idyllisch wirkende, bukolische Stimmung hervorzurufen: Die Darstellung und Beschreibung des Dorfes, seiner Geschichte und Bewohnerinnen bzw. Bewohner geschieht durch eine ausdrucksstarke, neorealistische Erzählweise.

Die gattungsbestimmenden Elemente eines Kriminalromans in seiner klassischen Ausprägung werden im vorliegenden Roman in manchen Aspekten fragmentarisch aufgegriffen, jedoch nie vollständig ausgeführt, sondern von Grund auf umgekehrt und modifiziert oder sogar komplett verweigert. Diese Vorgehensweise der portugiesischen Autorin ist in der Tradition der Gattungsentwicklung seit den 1930er Jahren zu sehen, denn wie Ulrich Schulz-Buschhaus in seinen Ausführungen über Leonardo Sciascia, den Prototypen unter den Anti-Kriminalromanautorinnen und Autoren genauer ausführt, sind im Rahmen der Weiterentwicklung des Genres, wie bereits in vorangegangenen Kapiteln dieser Arbeit erwähnt, zwei verschiedene Tendenzen auszumachen: Zum einen die Öffnung des Genres hin zu einer sozialkritischen Darstellung der Realität sowie zum anderen eine „[...] partielle, etwa parodistische oder verfremdende Verwendung des Kriminalromanschemas in Romanen, die

eigentlich ganz andersartige und eher konträre literarische Interessen verfolgen.²⁵³ Folgende Charakteristika, die in beiden Tendenzen auftreten können, erweisen sich dabei als federführend: Die zunehmende Abwertung bzw. zu einer Nebensächlichkeit verkommene Frage nach der Identität des Täters/ der Täterin, weiters die im Laufe der Erzählung immer mehr gesteigerte Unsicherheit und Ungewissheit, die in einem ausbleibenden *happy-end* kulminiert, die Parodisierung des Kriminalromangenres im Text sowie eine differenzierte Auffassung des Wirklichkeitsbegriffes.

All diese Aspekte sind, wenn auch in unterschiedlich stark akzentuierter Form, in *Adeus, Princesa* zu finden, wobei die beiden letztgenannten Punkte noch näher erläutert werden, da sie in gewisser Weise die Kernpunkte eines Anti-Kriminalromans darstellen.

11.1. DIE PARODISIERUNG DER KLASSISCHEN DETEKTIVGESCHICHTE

Zunächst ist es die ironische Persiflage der klassischen Detektivgeschichte, die sich teils offensichtlich, teils subtiler durch den ganzen Roman zieht und zuletzt in einem doppelten Scheitern des Detektivs ihren Höhepunkt findet. Sie erfüllt in dem vorliegenden Anti-Kriminalroman insofern eine äußerst wichtige, das Werk konstituierende Funktion, als sie die Aufdeckung der klassischen Genrefunktionen verfolgt und dadurch die darin etablierten Gesellschaftsauffassung und Geschichtsverständnis untergräbt. Die Ideologie der geordneten Gesellschaft, die durch ein Verbrechen kurz ins Wanken gerät, zum Schluss allerdings unbedingt wieder hergestellt werden muss, um dem Leser/der Leserin eine soziologische sowie gnoseologische Stabilität gewährleisten zu können, kann im vorliegenden Roman aus mehreren Gründen nicht mehr geschaffen werden: Zunächst ist es die durchwegs unprofessionelle Herangehensweise der beiden Ermittlerinstanzen, deren kriminalistischer Scharfsinn der ungreifbaren, komplexen Zusammenhänge des Mordfalls in Baleizão nicht gewachsen zu sein scheint und diese sich daher nicht im Stande sehen, diesen Mikrokosmos zu durchdringen. Damit in Korrelation steht der gesellschaftskritische Anspruch des Romans, der, um diesem gerecht zu werden, eine Aufklärung bzw. Wiederherstellung der Ordnung nicht zulässt, sondern viel eher eine Verweigerung jeglicher Erkenntnis anstrebt. Die von der klassischen Form des Detektivromans stets angestrebte Beruhigung des Lesers/ der Leserin kann ebenso wenig erfüllt werden wie die Erwartungshaltung an das Genre.

²⁵³ Schulz-Buschhaus 1978: 11.

Während des Erzählverlaufs von *Adeus, Princesa* scheinen parodistische Elemente unter anderem die Funktion zu haben, den Leser/die Leserin auf äußerst ironische Art und Weise immer wieder darauf aufmerksam zu machen, dass es sich in gewisser Weise doch um einen Kriminalroman handelt, den sie in Händen halten und welcher angeblich alle nötigen Ingredienzien eines solchen zu enthalten scheint, worauf Joaquims Chef Alberto Contreiras in Lissabon gleich zu Beginn des Romans verweist, als er seinem Praktikanten den Auftrag der Reportage übergibt:

„Os jornais daqui vão-se ficar pela rama, e, se a imprensa regional der mais algum desenvolvimento ao caso, é muito provável que não o apanhem pelo lado mais giro. Eh pá, quem é esta miúda? Que relação tem uma adolescente alentejana com um mecânico militar alemão? Esta história tem tudo, tem sexo, tem crime, e se calhar até tem política, isso é o que tu vais saber. É um bombom que te estamos a dar, Quim. Vais amanhã para Beja pescar o que ainda não tiver vindo à rede.“²⁵⁴

Joaquim Peixoto wiederum träumt im Alentejo von einem weitaus romantischeren, an klassische Detektivromane erinnernden Szenario, in dem er sich als journalistischer Detektiv wiederfinden möchte:

„Imaginou-a ao seu lado na carrinha, a dar pistas, conselhos, a fazer pontes entre a sua esferográfica e o pulsar estrangeiro daquela terra, como uma corporização bucólica das garotas dos detectives nos romances policiais.“²⁵⁵

Ebenso wird das Genre direkt angesprochen und mit dem vorliegenden Mordfall in Verbindung gebracht:

„Já leste muitos romances policiais, tu gostas de romances policiais, não gostas? Já lestes muitos romances policiais em que se matam as pessoas assim. Se o queres matar, Mitó.“²⁵⁶

Zum Schluss jedoch bringt Joaquim selbst den Leser/ die Leserin auf den Boden der Realität zurück und begrabt dabei endgültig die Hoffnung, im vorliegenden Text der Erwartungshaltung an das Genre des klassischen Kriminalromans gerecht zu werden:

„– Sebastião, isto é a vida real. Não é um romance. E eu não sou um detective. Nem sequer gosto de histórias policiais.“²⁵⁷

Die Parodie auf das Genre erreicht durch das sich am Ende des Romans abzeichnende doppelte Scheitern des Detektivs in der Figur des Journalisten Joaquim Peixotos ihren Höhepunkt: in privater Hinsicht durch die erfolglose, nicht erwiderte Liebe zu Bárbara

²⁵⁴ Correia 2002: 36f.

²⁵⁵ Ibid. S.82.

²⁵⁶ Ibid. S. 224.

²⁵⁷ Correia 2002: 291.

Emília, beruflich durch den nicht erfüllten Zweck der Reportage. Das parodistische Spiel mit dem Genre setzt sowohl von Seiten der Autorin als auch von Seiten des Publikums die absolute Kenntnis der Gattungskonventionen, auf die sich die ironischen Anspielungen beziehen, voraus. Diese wiederum nehmen eine wichtige Rolle im Roman ein, da sie die Konstruiertheit der Genreregeln offen darstellen und erst dadurch eine kritische Distanz zur ursprünglichen Gattungsform geschaffen werden kann. Claudia Hoffmann²⁵⁸ verweist zudem auf den Zusammenhang zwischen der starren Gattungsstruktur des Detektivromans und der konservativen Struktur der beschriebenen Gesellschaft: Die Kritik an der Kriminalliteratur, die ein Anti-Detektivroman an sich schon impliziert, kann in gewisser Weise gleichgesetzt werden mit der kritischen Bestandsaufnahme der patriarchalen Gesellschaftsstruktur des Mikrokosmos Baleizão.²⁵⁹

11.2. DER UMGANG MIT WAHRHEIT UND WIRKLICHKEIT

Eine ebenso wichtige Rolle in der Dekonstruktion der gattungskonstituierenden Strukturen spielt die umgekehrte Auffassung des Wirklichkeits- bzw. Wahrheitsbegriffes: Dieser erweist sich in der analysierten Erzählung insofern als entfremdet, als nicht der Vorgang der Verifizierung und Bestätigung der Realität im Mittelpunkt steht, sondern der Fokus viel eher auf der Darstellung jener Schemata liegt, die ein falsifiziertes Bild der Wirklichkeit preisgeben. Das Spiel mit der Wahrheit und deren ständiges Hinterfragen erweist sich als äußerst ausgeklügelt und zieht sich durch den ganzen Roman.

Zunächst deutet alles darauf hin, dass Mitó den Mord begangen hat. Sie scheint, aufgrund ihrer Lebensumstände und problematischen Beziehung, in der sie zu dem Ermordeten stand, ein nachvollziehbares Motiv zu haben. Zudem wirkt die zweite Version wenig überzeugend und aufgesetzt, trotzdem wird mit allen Mitteln versucht, diese als einzig richtige Wahrheit durchzusetzen:

„ - Este caso da Maria Vitória vai levar o município a alguma actuação específica?
- Ó amigo, não houve nenhum caso da Maria Vitória, então. Ela coitadinha estava com o moço quando os contrabandistas o atacaram, é tudo, e por certo ainda vai demorar um tempo a refazer-se do choque.“²⁶⁰

²⁵⁸ In ihrer Dissertation über den Roman *O Delfim* von José Cardoso Pires analysiert Claudia Hoffmann die äußerst komplexe und vielfältige Struktur des 1968 erschienenen Romans und stellt dabei insbesondere die vorgenommene Dekonstruktion des Kriminalromangenres aus dem Blickwinkel von Mythos und Wirklichkeit ins Zentrum ihrer Arbeit.

²⁵⁹ Vgl. Hoffmann 1992: SS. 63-72.

²⁶⁰ Ibid. S. 180.

Es geht also in Zusammenhang mit dem Mordfall nicht darum, wirklichkeitsgetreue Details wiederzugeben, die für die Aufklärung von Bedeutung sein könnten, sondern wird stattdessen ein Tathergang als „Wahrheit“ manifestiert, der jedoch kaum genauer belegt werden kann:

„ – De que não tinha sido a Mitó?

Pois. Fizeram lá as investigações deles, e concluíram que realmente só podiam ter sido os contrabandistas. Bem, havias de ver como o Bernardo se acalmou, mas é que foi mesmo assim do dia para a noite.“²⁶¹

Der Grad an Unsicherheit und Verwirrtheit beim Leser/bei der Leserin nimmt durch die unlogische und außerdem im Roman völlig unbegründete Verdächtigung der *contrabandistas* stetig zu und überträgt sich direkt auf die Protagonistin Mitó selbst, denn auch sie ist sich nicht mehr sicher, ob sie Helmut nun getötet hat oder nicht:

„Eu gostava que a verdade tivesse sido assim, porque queria mesmo matá-lo. Para dar o exemplo. [...]

Queria, pronto. Depois explicaram-me que afinal tinham sido os contrabandistas, e eu tive pena. Estou que desejei tanto fazer aquilo que depois me convenci de que tinha mesmo feito. Assim é que devia ter sido.“²⁶²

Der Leser/ die Leserin beginnt immer mehr, an jeglicher Information mit Wahrheitsanspruch sowie an der Existenz einer allgemeingültigen Wahrheit zu zweifeln, wozu er/ sie allen Grund hat, da diese einer ständigen Konstruktion bzw. Dekonstruktion unterliegt:

„Mitó esperou ainda sete meses e onze dias. E depois matou-o. Não, imaginou que o tinha morto. Mas tinha pena de que não fosse verdade.“²⁶³

Dieser Vorgang endet wiederum in der absoluten Auflösung und Relativierung jeglichen Wahrheitsbegriffes, als Joaquim und Sebastião auf dem Heimweg nach Lissabon darüber diskutieren, welcher Version sie nun tatsächlich glauben schenken sollen:

„ – Sebastião.

– Que é que foi?

– Tu podes provar essa história?

– Claro que não. As histórias verdadeiras nunca se podem provar, inocente.

– Então pronto. Se não se podem provar não são verdadeiras.

– É um ponto de vista.

– Sebastião.

– O que é? Gastas-me o nome!

Por uma vez, Joaquim Peixoto quis poder, também ele, ser lapidar. E sentenciou puxando bem a voz do peito.

– Sebastião, o que não se pode provar não existe.“²⁶⁴

Doch wird der Wahrheitsbegriff an dieser Stelle nicht bloß relativiert und aufgelöst, sondern überhaupt neu definiert, nämlich durch die Ansicht: „[...] o que não se pode provar, não

²⁶¹ Ibid. S. 227.

²⁶² Ibid. S. 257f.

²⁶³ Correia 2002: 261.

²⁶⁴ Ibid. S.291.

existe²⁶⁵, also das, was man nicht beweisen kann, existiert nicht. Der Begriff der Wahrheit verliert dadurch im Roman seinen allgemeingültigen Anspruch, da im Laufe der Lektüre immer klarer wird, dass es einen solchen gar nicht geben kann, da die Auslegung der Wahrheit rein nach persönlichem Interesse der jeweils befragten Person folgt: Die Jugendlichen in Baleizão vertreten vorwiegend die Version mit Mitó als Mörderin, da diese ihren sozialen Kontext widerspiegelt und als Rache- bzw. Gerechtigkeitsakt ausgelegt werden kann. Die ältere Generation, vorwiegend geprägt durch die „senhores da terra“ wiederum können eine solch revolutionäre, sich gegen ihre Interessen richtende Verlautbarung keineswegs gutheißen und plädieren dafür für die zweite Version des Tathergangs.²⁶⁶ Mit diesem unerwarteten Ende ohne eine wahrhaftig plausible Lösung wird die Leserschaft nun alleine gelassen, wodurch sie, nach Ulrich Schulz-Buschhaus indirekt „zu einer Art aktiven „ré-écriture“²⁶⁷ aufgefordert wird. Diese scheint äußerst notwendig, da sich viele Leerstellen im Text auftun, die nötige Verbindungen und Schlussfolgerungen erschweren. Gleichzeitig wird dem Leser/ der Leserin dadurch eine verantwortungsvolle Rolle zugeschrieben und viel Freiraum gewährt, sich die Dinge jenseits der kriminalistischen Aufklärung selbst zurecht zu legen und zu interpretieren, womit gleichzeitig auch ein Hinterfragen der Gattungsmechanismen- und Muster einhergeht.

Ebenso in Frage gestellt wird dabei der Begriff der Aufklärung, der in seiner affirmativen Ausprägung, wie sie im klassischen Kriminalroman stets zu finden ist, überwunden wird und als Ausdruck von Unsicherheit und Fragen einen Anstoß zur Reflexion geben könnte.²⁶⁸

11.3. ZWISCHEN INNOVATIV, DEKONSTRUKTIV UND METAFIKTIONAL

Die dargestellten modifizierten Gattungselemente des klassischen Kriminalromanschemas, die von der Autorin gewissermaßen entlehnt werden, um andere literarische Absichten zu erfüllen, lassen keine Zweifel mehr offen, dass es sich bei dem Roman *Adeus, Princesa* um keinen Kriminalroman im herkömmlichen Sinne handeln kann, sondern dass dieser bloß Fragmente eines solchen enthalten sind, die teilweise beibehalten, teilweise wiederum umgekehrt und für den Roman neu definiert werden. Dabei wird ein Großteil der typologischen Eigenschaften erfüllt, die eine Typologisierung als Anti-Kriminalroman

²⁶⁵ Correia 2002: 291.

²⁶⁶ Vgl. Cunha 2002: 287.

²⁶⁷ Schulz-Buschhaus 1978: 11.

²⁶⁸ Vgl. *ibid.*

rechtfertigen würden. Der Frage, um welche der drei Varianten, wie sie in Kapitel 5.1. dargestellt wurden, es sich dabei genau handelt, wird nun in folgendem Absatz auf den Grund gegangen.

Dieser Fragestellung vorwegzunehmen ist dabei die Tatsache, dass Stefano Tani mit der Kategorisierung des Anti-Kriminalromans, wie er sie in seinem Artikel *From the doomed detective*²⁶⁹ trifft, gar nicht den Anspruch erhebt, drei voneinander unabhängige, fest definierte Kategorien zu schaffen, sondern verweist er viel mehr darauf, dass sich diese sehr wohl überschneiden können und nicht als voneinander getrennte Varianten zu betrachten sind.

Dies wäre streng genommen auch gar nicht anders möglich, da die drei Unterkategorien des Anti-Detektivromans in erster Linie bloß anhand des unterschiedlichen Umgangs mit der Lösung voneinander zu differenzieren sind:

„At any rate, it should by now be clear that any category ‚implies‘ – although with an intensity varying according to the novel concerned – quite a few characteristics of other categories. What also connects innovative, deconstructive, and metafictional anti-detective novels is a teasing, puzzle-like relation between the text and the reader, which gets more overt and sophisticated as one goes from the first to the third treatment of the solution.“²⁷⁰

Der entscheidendste Aspekt der innovativen Variante, die zwar eine freie Verwendung und Verdrehung der klassischen Regeln des Detektivromans vorsieht, diese jedoch nicht zu durchbrechen vermag und deshalb in weiterer Folge eine, wenn auch unbefriedigende Lösung präsentiert, trifft auf *Adeus, Princesa* nicht zu: Hier werden die klassischen Genrestrukturen weitgehend durchbrochen und zum Schluss zwar verschiedene Varianten der Tatrekonstruktion präsentiert, ohne jedoch genauer darauf einzugehen oder eine Überführung des Täters/ der Täterin in Erwägung zu ziehen.

Ein anderer innovativer Aspekt des Anti-Detektivromans hingegen wird nicht nur klar und deutlich erfüllt, sondern verkörpert in gewissem Maße sogar die zentrale Thematik des von Pinto Correia verfassten Romans, nämlich die „[...] social preoccupation related to the crime and its causes.“²⁷¹ Die dekonstruktive Variante hingegen präsentiert, wie der Name schon verrät, keine Lösung sondern impliziert viel eher eine Dekonstruktion eben dieser. Der Detektiv erweist sich als in seiner Wahrnehmung und Realität eingeschränkt und nicht in der Lage, eine objektive Lösung des Falles zu finden, da diese konsequent verweigert wird bzw. rationell nicht mehr erfassbar ist, wodurch das Publikum wiederum im Dunkeln tappt und zum Schluss mit einer unbefriedigenden Lösung allein gelassen wird. Die konsequente

²⁶⁹ Vgl. Tani 1984: SS.321-324.

²⁷⁰ Ibid.: 323.

²⁷¹ Ibid.: 321.

Verweigerung der Rätselauflösung erfolgt, umgelegt auf den Anti-Kriminalroman *Adeus, Princesa*, in erster Linie durch die zum Mordfall befragten Einwohnerinnen und Einwohner von Baleizão, die an der Enthüllung der Wahrheit aus verschiedensten Gründen nicht interessiert zu sein scheinen und auf diesem Wege aktiv daran beteiligt sind, eine tatsächliche Lösung am Ende des Romans unmöglich zu machen. Die Suche nach der Lösung, auf die sich Joaquim Peixoto mehr oder weniger konzentriert, wird zu einer Art existenziellen Suche nach der Identität und Vergangenheit der Protagonistinnen und Protagonisten. Im Gegensatz zur Form des innovativen Anti-Kriminalromans basiert die zweite Kategorie auf der absoluten Dekonstruktion und Untergrabung der für die Gattung des Kriminalromans typischen Elemente; ein Vorgang, der in *Adeus, Princesa* vollauf zu erkennen ist.

Stephano Tani verweist außerdem auf die entscheidende Rolle, die der sogenannten „nonsolution“²⁷², also der fehlenden Lösung am Ende des dekonstruktiven Anti-Kriminalromans, zukommt: Dadurch, dass das Rätsel ungelöst bleibt, verfügt der Detektiv über die Freiheit, keine mögliche Lösung auswählen zu müssen:

„To choose not to choose is the widest choice the anti-detective can make, because to let the mystery exits does not restrict his freedom to a single choice and, at the same time, potentially implies all solutions without choosing any.“²⁷³

Joaquim Peixoto nimmt sich genau diese Freiheit, indem er, anstatt sich für eine Erklärung der mysteriösen Vorfälle zu entscheiden und diese für den Leser/ die Leserin zugänglich zu machen, den Wahrheitsbegriff hinterfragt und für sich selbst neu definiert. Die gattungskonstituierenden Elemente wie der Detektiv, die Leiche und der Täter werden in der dritten, metafikionalen Variante des Anti-Kriminalromans fast gänzlich aufgelöst. Die Ermittlungen fallen nicht mehr in den Aufgabenbereich des Detektivs, sondern wird dieser Aspekt in gewisser Weise der Beziehung SchriftstellerIn/LeserIn zugeteilt. Durch die großteils fehlende Darstellung von Sinn und Zusammenhang des Textes muss die Leserschaft im Zuge der sogenannten „ré-écriture“²⁷⁴ quasi selbst die Rolle des Detektivs übernehmen, wodurch der Vorgang der Nachforschung und Befragung auf eine metafiktionale, intertextuelle Ebene gehoben wird, auf welcher der Leser/die Leserin vor Ende des Romans in Dialogform dazu aufgefordert wird, die Lösung ausfindig zu machen. Diese Rolle nimmt man mit Sicherheit auch als Leser bzw. Leserin von *Adeus, Princesa* ein: Pinto Correias Roman ist darauf ausgelegt, das Publikum insofern zu fordern, als dieses durch ein labyrinthartiges

²⁷² Tani 1984: S.324.

²⁷³ Ibid.

²⁷⁴ Vgl. Schulz-Buschhaus 1976: 11.

Konstrukt gejagt wird, in dem weder Interpretationsmöglichkeiten des Textes, noch eine Lösung des Rätsels geboten werden. Die Beziehung SchriftstellerIn/LeserIn nimmt dabei an keiner Stelle des Romans eine Dialogform an. Ebenso wenig wird der Leser/ die Leserin dazu aufgefordert, die Lösung selbst ausfindig zu machen, da der Roman auch gar nicht den Anspruch stellt, eine solche überhaupt zu finden. Trotz der verschobenen Aufgabenverteilung bleibt die Rolle des Detektivs bestehen, wenn auch in modifizierter Form ebenso wie die beiden ebenfalls gattungskonstituierenden Elemente Leiche und Täter, wodurch sich *Adeus, Princesa* in gewissem Maße von anderen, deutlich metafiktionaler konzipierten Anti-Kriminalromanen unterscheidet.

Festzuhalten ist, dass *Adeus, Princesa* in unterschiedlich stark ausgeprägter Form Aspekte sowohl der innovativen, der dekonstruktiven, als auch der metafiktionalen Variante enthält, und der Roman nicht eindeutig einer Form zugeordnet werden kann, wodurch hermeneutische Konzepte und Deutungsebenen der Analyse breiter und vielschichtiger sind. Insgesamt lässt sich aus der Analyse jedoch ableiten, dass es die meisten Übereinstimmungen mit der dekonstruktiven Variante gibt. Dabei hervorstreichen ist primär die Unmöglichkeit einer objektiven Lösung sowie die konsequente Verweigerung der Wahrheit, die im vorliegenden Roman vor allem durch die politisch und wirtschaftlich mächtigsten Vertreter der Gemeinde Baleizão passiert und ebenso auf das nachrevolutionäre Portugal, in dem die Aufarbeitung der Vergangenheit über ein ganzes Jahrzehnt hinweg auf äußerst unzureichende Art und Weise praktiziert wurde, übertragen werden kann. Ein weiblicher Befreiungsakt wird innerhalb dieser Gesellschaft nicht geduldet und schlicht als unwahr erklärt. Für die allgemein gültigen, konservativen Werte vorteilhafter erweist sich hingegen die Darstellung des Mordfalls als banalen Akt der Gewalt.²⁷⁵

²⁷⁵ Vgl. Medeiros 1996: 66.

12. SCHLUSSBETRACHTUNG

Die Möglichkeiten einer analytischen Herangehensweise an den 1985 publizierten Roman *Adeus, Princesa* von Clara Pinto Correia erweisen sich aufgrund seiner thematischen Mannigfaltigkeit, komplexen narrativen Strategien und Bewusstseinssebenen sowie seines kritisch-ironischen Charakters als überaus vielfältig. Aus diesem Grund erstaunlich scheint die nach wie vor geringe Anzahl an interpretatorischen Annäherungen an den Text im Rahmen der literaturwissenschaftlichen Forschung der Lusitanistik. Der Roman findet zwar vielerorts Erwähnung, Beispiele einer intensiven und tiefgründigen Auseinandersetzung sind im Vergleich zu anderen portugiesischen Romanen der frühen 1980er Jahre jedoch relativ rar, wofür fehlendes Potential des Textes meiner Meinung nach nicht als Begründung herangezogen werden kann.

Als zentraler Aspekt von *Adeus, Princesa* erweist sich zunächst die Entlehnung immanenter Strukturen des Kriminalromans, die in modifizierter Form an den Text angepasst werden, um darin aufgehend eine neue Funktion erfüllen zu können. In formaler Hinsicht wird dieser gleich zu Beginn von Seiten der Autorin als Kriminalroman (*romance policial*) denominiert, doch werden die genrespezifischen Charakteristika im Laufe der Erzählung auf verschiedenste Art und Weise abwechselnd bewusst fokussiert bzw. bei Bedarf wieder ausgeblendet. Dabei wahrt die Romanstruktur zunächst allen Anschein, die Gattungskonventionen eines herkömmlichen Kriminalromans zu erfüllen: Der übliche dreigliedrige Aufbau ist zwar bloß fragmentarisch vorhanden, trotzdem kontinuierlich zu erkennen und hauptverantwortlich für die Aufrechterhaltung des Spannungsbogens: Es wird ein Mordfall präsentiert, auf den die Rekonstruktion des Tathergangs bzw. der Umstände, die zu dem Mordfall führen, folgt. Die Nachforschungen werden allerdings bloß in Ansätzen vollzogen und erheben außerdem keinen Anspruch auf die Lösung des Falles. Vielmehr implizieren diese eine Umkehr des Wahrheitsbegriffes. Dieser Vorgang ist Teil eines Spiels mit den Gattungskonventionen, das sich in gewisser Weise durch den ganzen Roman zieht und zu dem fernerhin die Ironisierung des Kriminalromans bzw. die Parodisierung dessen klassischer Strukturelemente sowie die Verfremdung und Neuauslegung eben dieser, hinzuzufügen sind. Durch die zum Großteil auf den genannten Aspekten basierende, fortwährende Dekonstruktion der klassischen Gattungskonventionen wird zunehmend die eigentliche, gewissermaßen zwischen den Zeilen stehende Intention der Autorin offengelegt. Diese besteht in der Kritik an den in gesellschaftlicher und mentaler Hinsicht nach wie vor konservativ und patriarchal geprägten Strukturen und Wertvorstellungen, die auch nach dem

demokratischen Umbruch im Zuge der Nelkenrevolution fortbestehen und das Leben und Denken der Menschen maßgeblich beeinflussen. Dies wird im Roman anhand des dargestellten Mikrokosmos Baleizão, einem kleinen Dorf in der Region Alentejo, gezeigt. Dem Mordfall an sich kommt demzufolge eine rein symbolische Rolle zu; er fungiert sozusagen, gleichermaßen wie das gewählte Genre, als Vorwand dafür, das eigentliche Anliegen zu vermitteln. Demnach gilt es, die Symbolhaftigkeit des von der jungen Protagonistin Mitó begangenen Mordes in einen nationalen Kontext zu stellen, denn es handelt sich dabei nicht um ein einmaliges, bloß auf den Mikrokosmos Baleizão zu beziehendes Geschehen, sondern kann dieses ebenso auf den Makrokosmos der portugiesischen Gesellschaft im Allgemeinen übertragen werden.

An diesem Punkt tritt ein weiterer ausschlaggebender Aspekt des Romans ins Spiel, der in der vorhandenen Wechselbeziehung zwischen gattungskonventionellen Strukturen und inhaltlichen Elementen des Textes selbst besteht. Die Struktur des vorliegenden Mordfalls erscheint nämlich als tief in der Gesellschaft von Baleizão verankert, deren Mitglieder indirekt auch in die Romanstruktur eingreifen können: Sie sind es, die einerseits für die Verrätselung des zu Beginn noch so klar scheinenden Mordfalls verantwortlich sind und aufgrund interner ökonomisch-politischer Machenschaften stets versuchen, die Wahrheit zu verbergen. Das konsequente Verweigern eines für den Leser/ die Leserin nachvollziehbaren Wahrheits- bzw. Wirklichkeitsbegriffes wird den ganzen Roman lang durchgehalten und an seiner Stelle eine äußerst unwahrscheinliche Version der Dinge präsentiert, wodurch das Konzept der absoluten Wahrheit dekonstruiert und neu definiert wird. Anhand dieser Strategie wird versucht dem Publikum zu vermitteln, dass eine Wahrheit oder Wirklichkeit als solche nicht existiert, sondern diese stets nach Interesse der jeweils erzählenden Person ausgelegt wird, um auf diesem Wege eine persönliche Intention oder Wirkung erzielen zu können. Diese Art Instrumentalisierung der Wahrheit wird für das Publikum im Zuge der Aufklärungsarbeiten um den Mordfall relativ schnell deutlich: Um ein Aufdecken der lokalen Intrigen zu verhindern, wird eine Alternative zum überwiegend nachvollziehbaren Tathergang, der gleich zu Beginn des Romans geschildert wird, quasi ohne Zusammenhang oder fundierte Begründung als neue, offizielle „Wahrheit“ verbreitet.

Mit dem Diskurs des Wahrheitsbegriffes ebenso in Zusammenhang steht das Schweigen der Protagonistin über den Vorfall: Auf sie wird, trotz ihrer körperlichen und geistigen Abwesenheit den ganzen Roman lang der Fokus gerichtet, wodurch der „voz ausente“, der abwesenden Stimme ein besonderer Stellenwert zukommt. Wichtig zu erwähnen ist fernerhin der Umstand, dass das Schweigen der Protagonistin keineswegs auf Freiwilligkeit basiert,

denn dadurch, dass sie von ihren Eltern kurz nach dem Geständnis und dem Eintreffen der Ermittler aus Lissabon in ein abgeschiedenes, vom Dorf entferntes Haus gebracht wird, wird ihr jeglicher Eingriff in die Ermittlungen bzw. in die Enthüllung der Wahrheit entzogen; sie wird quasi systematisch aus dem Geschehen entfernt. Erst gegen Schluss kommt es zu einem Gespräch zwischen Mitó, Barbara und Joaquim, das jedoch zu keiner klaren Erkenntnis den Mordfall betreffend führt.

Dieses von Mitó verkörperte, symbolische Schweigen kann zudem als bedeutendes Indiz für die historische Dimension des Romans gedeutet und insbesondere mit dem Aufarbeitungsprozess der nationalen Vergangenheit in Zusammenhang gestellt werden, der sich bis heute als vernachlässigter, dem Bedeutungsgewicht des kolonialen Erbes und dessen Aufarbeitung nicht gerecht werdender gesellschaftlicher Diskurs erweist. Dagegen zeigt sich die Auseinandersetzung mit der kolonialen Vergangenheit Portugals in Literatur und Film als äußerst beliebte, seit der Nelkenrevolution immer wieder aufgegriffene Thematik, die ebenso einen wichtigen Gegenstand der wissenschaftlichen Debatte der letzten beiden Jahrzehnte bildet. Dieser äußerst umfangreiche und für die portugiesische Gesellschaft und Identität überaus prägende Themenkomplex konnte in der vorliegenden Arbeit nicht behandelt werden, da er den für diese Analyse gesteckten thematischen Rahmen sprengen würde bzw. das koloniale Erbe in *Adeus, Princesa* so gut wie keine Erwähnung findet. Stattdessen ist es die trotz der demokratischen Veränderungen seit der Revolution nach wie vor allgegenwärtige Verankerung der Mechanismen und konservativen Strukturen der Diktatur, die dem Roman als thematische Grundlage dient. Das Kriminalromangenre, welches dazu das strukturelle Gerüst bildet, erweist sich als beliebtes Muster für die Aufarbeitung der Vergangenheit und der damit einhergehenden Thematisierung gesellschaftspolitischer Probleme. Diese Methode trifft ebenso auf *Adeus, Princesa* zu: Die konservativen Strukturen der klassischen Ausprägung des Genres bzw. deren ständige Demontage und Umkehrung durch die Strukturen eines Anti-Kriminalromans können in gewissem Maße auf die konservativen, patriarchalen Strukturen des alentejanischen Dorfes Baleizão und den Versuch, diese zu durchbrechen, umgelegt werden. Wie in meiner Arbeit dargestellt, gelingt in gattungstypologischer Hinsicht – da es sich um einen Anti-Detektivroman handelt – erwartungsgemäß das Durchbrechen der klassischen Regeln. Doch auch die festgefahrenen Strukturen der im Roman geschilderten Gesellschaft werden durch den revoltierenden Akt einer jungen Frau aufgeweicht. Diese Befreiungstat symbolisiert ein Ausbrechen aus dreierlei Ebenen: Zunächst aus der Rolle der unter dem patriarchalen System unterdrückten Frau, zweitens aus der aussichtslosen Situation der Jugendlichen im Dorf, die sich aufgrund des

ökonomisch-kulturellen Rückstandes der Region mit einem Zukunftspessimismus konfrontiert sehen sowie drittens der Generation des politischen Umschwungs selbst, welche die Enttäuschung über die nur sehr schleppend vorangehenden gesellschaftspolitischen Veränderungen repräsentiert. Die kriminalistische Untersuchung kann in diesem Sinne wiederum als Erforschung der portugiesischen Gesellschaft in Anbetracht eines historischen Wendepunkts gesehen werden.

Mit der Konzipierung des Textes *Adeus, Princesa* als Anti-Kriminalroman knüpft Clara Pinto Correia an eine Strategie an, die spätestens mit José Cardoso Pires' *O Delfim* (1968), einem der einflussreichsten portugiesischen Romane der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Eingang in die nationale Literaturtradition Portugals gefunden hat und mittlerweile einen fixen Bestandteil eben dieser darstellt. Als Voraussetzung für das metafiktionale Spiel mit dem Genre bzw. dessen Zuspitzung in Form des Anti-Kriminalromans, gilt die profunde Kenntnis der Gattungsnormen von Seiten der Autorin und des Lesers/ der Leserin.

Diese notwendige theoretische Grundlage habe ich versucht, im ersten Teil der vorliegenden Arbeit zu schaffen: Neben einer gattungs- und entwicklungsgeschichtlichen Darstellung, liegt der Fokus der theoretischen Abhandlung in erster Linie auf dem Aufbau sowie den inhaltlichen Elementen des Genres. Einen weiteren zentralen Punkt stellt außerdem die Transformation des Kriminalromans von seiner Ausprägung als klassischer Detektivroman hin zum modernen Kriminalroman dar, die in den Kontext der Postmoderne zu stellen ist, in dem sie großen Veränderungen hinsichtlich Struktur und Aufbau, aber auch ideologischer und intentionaler Aspekte unterlag. Um die entstandenen Divergenzen im Zuge der Genreentwicklung besser veranschaulichen zu können, habe ich einen komparatistischen Ansatz gewählt, anhand dessen die Unterschiede in Erzählstruktur und Aufbau, in der Darstellung der Gesellschaft und des Raumes sowie die Veränderungen hinsichtlich der Romancharaktere und ihren Funktionen analysiert wurden. Diese theoretische Basis wiederum sollte als Grundlage für den darauffolgenden analytischen Teil dienen, dessen Fokus auf dem als Anti-Kriminalroman zu definierenden Werk *Adeus, Princesa* lag. Einen maßgeblichen Stellenwert im Rahmen der Analyse nimmt die metatextuelle Ebene des Romans ein, in der die Gattungskonventionen des Kriminalromans aufgebrochen, hinterfragt und teilweise parodisiert werden. Dieser Vorgang erweist sich insofern als notwendig, als dadurch die ideologische Dimension der konstituierenden Regeln des klassischen Kriminalromans in den Vordergrund treten und in weiterer Folge abgeändert auf die dargestellte Gesellschaft übertragen werden können. Jegliche narrativen Konventionen werden, um die angesprochene Metaebene erreichen zu können, systematisch durchbrochen,

wodurch der Leserin/ dem Leser einerseits jegliche Vorstellungen einer fiktiven, heilen Welt und damit einhergehend ebenso jegliche Sicherheit im Leseverlauf genommen werden. Die Grenze zwischen Realität und Fiktion erweist sich als nicht mehr klar erkennbar. Dadurch wird ein Gefühl der Verunsicherung erzeugt, einerseits verstärkt durch die immer wieder wechselnden Zeit- und Bewusstseinssebenen im Roman, andererseits durch die verschiedenen, jedoch stets nur oberflächlich beschriebenen Versionen darüber, was sich in der Mordnacht nun tatsächlich zugetragen haben könnte. Dadurch wird das Publikum in einem Zustand der Ungewissheit zurückgelassen. Der einzige Weg diese Unsicherheit zu bewältigen, liegt darin, als Leser bzw. Leserin selbst die im Text vorhandenen Leerstellen zu füllen und Erkenntniszusammenhänge herzustellen. Der dadurch erhobene Anspruch an das Publikum ist hoch, gewährt zugleich jedoch mehr Verantwortung und Freiheit im Akt des Lesens, da es sich neben der detektivischen Aufklärung ebenso um eine moralische handelt, welche die Missstände der Gesellschaft und nicht zuletzt auch die Mechanismen des Kriminalromangenres selbst aufdeckt. Eine gesicherte Ordnung kann weder in moralischer, noch epistemologischer Hinsicht gewährleistet werden, doch scheint dieser Anspruch von Seiten der Autorin auch gar nicht gestellt zu werden. Viel eher scheint die Autorin die Absicht zu verfolgen, einen Anstoß zur Reflexion zu bewerkstelligen, wozu man als Leserin oder Leser in einer Situation der Unordnung und Verunsicherung wohl eher angeregt wird, als in einem abgeklärten, vorhersehbaren Umfeld.

Die angestrebte Erforschung sowohl der Gesellschafts-, als auch der Genremechanismen unter dem Deckmantel des Kriminalromans kann daher bloß im Rahmen einer transformierten Genreform fernab der klassischen Ursprungsvariante vollzogen werden. Denn nur durch die Öffnung der konservativen Gattungsstrukturen hin zu einem variablen, unkonventionellen Gebrauch, können Ansätze anderer literarischer Gattungen ebenso in die narrative Struktur eingebunden und diese bereichert werden.

Abgesehen davon erweist sich die Erzählstruktur des Romans als äußerst vielschichtig. Genrelemente, Themenauswahl und narrativen Verfahren stehen in direktem Zusammenhang mit den verschiedenen Bewusstseins- und Handlungsebenen und werden mit ihnen verschachtelt. Eine Entwirrung der einzelnen thematischen und narrativen Stränge stellt hohe Ansprüche an das rezeptionsästhetische Verständnis des Publikums, ermöglicht jedoch gleichzeitig neue interpretatorische Annäherungen an den Text. Dieser zu verzeichnende interpretatorische Neuansatz gilt in gewisser Weise auch für das Genre des Kriminalromans, dessen Struktur fragmentarisch entlehnt wurde, um sie neu zu interpretieren und für eine Analyse der unmittelbaren Vergangenheit Portugals und deren Auswirkungen auf die

Gegenwart umzufunktionieren. Dadurch gibt der Roman ebenso Anstoß für neue Entfaltungsmöglichkeiten des Genres. Fügt man die dargestellten, den Text konstituierenden Aspekte zusammen, ergibt sich mit *Adeus, Princesa* ein modernes Werk, das im Rahmen der nachrevolutionären Literaturproduktion Portugals einen entscheidenden Beitrag zur kritischen Auseinandersetzung mit einer äußerst prägenden Phase der portugiesischen Geschichte leistet, deren Aufarbeitung und Thematisierung im wissenschaftlich-kulturellen Diskurs sich in Hinblick auf eine angestrebte Überwindung der alten, weiterhin vorherrschenden Konstrukte als unumgänglich erweist.

13. BIBLIOGRAPHIE

13.1. PRIMÄRLITERATUR

Correia, Clara Pinto 2002. Adeus, Princesa. Lisboa: Relógio d'Água.

13.2. SEKUNDÄRLITERATUR

Abt, Stefanie (2004). Soziale Enquête im aktuellen Kriminalroman. Am Beispiel von Henning Mankell, Ulrich Ritzel und Pieke Biermann. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag.

Alewyn, Richard (1968/1971). Anatomie des Detektivromans. In: Vogt, Jochen (1998). Der Kriminalroman: Poetik – Theorie – Geschichte. München: Fink.

Bachtin, Michail M. (1989). Formen der Zeit. Untersuchungen zur historischen Poetik. Frankfurt/Main: Fischer.

Bernecker, Walther L./ Pietschmann, Horst (2001). Geschichte Portugals. Vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart. München: Beck.

Bloch, Ernst (1960). Philosophische Ansicht des Detektivromans. In: Vogt, Jochen (1998). Der Kriminalroman: Poetik – Theorie – Geschichte. München: Fink, SS. 38-51.

Bode, Christoph (2005). Der Roman: Eine Einführung. Tübingen (et.al.): Francke.

Boileau, Pierre/ Narcejac, Thomas (1975). Le roman policier. Paris: Presses universitaires de France.

Bornhorst, Fabian (1997). Die Wirtschaft Portugals im Überblick: Grundlagen, Daten, Zusammenhänge, Perspektiven. In: Briesemeister, Dietrich/ Schönberger, Axel [Hgg.] (1997). Portugal heute. Politik, Wirtschaft, Kultur. Frankfurt/ Main: Vervuert, SS. 15-94.

Brecht, Bertolt (1938/1940). Über die Popularität des Kriminalromans. In: Vogt, Jochen (1998). Der Kriminalroman: Poetik – Theorie – Geschichte. München: Fink, SS. 33-37.

Bremer, Alida (1999). Kriminalistische Dekonstruktion: Zur Poetik der postmodernen Kriminalromane. Würzburg: Königshausen&Neumann. [Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft, Bd. 5]

Briesemeister, Dietrich (1993). José Cardoso Pires: Balada da Praia dos Cães (1982). In: Hess, Rainer [Hg.] (1993). Portugiesische Romane der Gegenwart: neue Interpretationen. Frankfurt/ Main: TFM Domus Editoria Europaea, SS. 23-35.

Briesemeister, Dietrich/ Schönberger, Axel [Hgg.] (1997). Portugal heute. Politik, Wirtschaft, Kultur. Frankfurt/ Main: Vervuert.

Briones, Ana Isabel (1998). Género e contragénero. Tópicos do Romance policial na narrativa portuguesa dos anos oitenta como via de reflexão histórica. In: Revista de Filología Románica N°. 15, SS. 267-280.

Broich, Ulrich (1978). Der entfesselte Detektivroman. In: Vogt, Jochen [Hg.] (1998). Der Kriminalroman: Poetik – Theorie – Geschichte. München: Fink, SS. 97-110.

Buchloh, Paul G./Becker, Jens P. (1978). Der Detektivroman. Studien zur Geschichte und Form der englischen und amerikanischen Detektivliteratur. (2.überarb. und erg. Aufl.) Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Caillois, Roger (1941). Der Kriminalroman oder: Wie sich der Verstand aus der Welt zurückzieht, um seine Spiele zu spielen, und wie darin dennoch die Probleme der Gesellschaft behandelt werden. In: Vogt, Jochen 1998. Der Kriminalroman: Poetik – Theorie – Geschichte. München: Fink, SS. 157-180.

Castro, Paul (2006). „Ainda bem que chegaste“: Life, Death and Friendship in the Crime Novels of Francisco José Viegas. In: Craig-Odders, Renée W.[Hg.] (2006). Hispanic and Luso-Brazilian Detective Fiction. Essays on the Género Negro Tradition. Jefferson, NC (et.al.): McFarland, SS. 123-140.

Close, Glen S. (2006). The Detective is Dead. Long Live the *Novela Negra*! In: Craig-Odders, Renée W.[Hg.] (2006). Hispanic and Luso-Brazilian Detective Fiction. Essays on the Género Negro Tradition. Jefferson, NC (et.al.): McFarland, SS. 143-161.

Craig-Odders, Renée W.[Hg.] (2006). Hispanic and Luso-Brazilian Detective Fiction. Essays on the Género Negro Tradition. Jefferson, NC (et.al.): McFarland.

Cunha, Mafalda Ferin (2002). A Tentação do Policial no Romance Português Contemporâneo. In: Coloquio/ Letras n°.161-162, SS. 275-294.

Daus, Ronald [Hg.] (1992). Großstadtliteratur. La literatura de las grandes ciudades. Frankfurt/Main: Vervuert.

Dietrich, Wolf (1984). Zum Typ *estar cantando* und *estar a cantar* im Portugiesischen. In: Holtus, Günter/ Radtke, Edgar [Hgg.] (1984). Umgangssprache in der Iberoromania. Festschrift für Heinz Kröll. Tübingen: Narr, SS.137-146.

Dinis, António Pedro B.F. (2006). Der lange Schatten der Geschichte: Historische Hintergründe in portugiesischen Kriminalromanen. In: QVR 26/2006, SS. 65-75.

Düsing, Wolfgang [Hg.] (1993). Experimente mit dem Kriminalroman. Frankfurt/Main: Peter Lang Verlag.

Fluck, Winfried (2005). Profanität und Hyperrealität: Die Stadt in der amerikanischen Postmoderne. In: Galle, Roland/ Klingen-Protti, Johannes [Hgg.] (2005). Städte der Literatur. Heidelberg: Winter.

Genette, Gérard (2010). Die Erzählung. 3. durchges. und korrigierte Aufl. Paderborn: Fink.

Gerber, Richard (1966). Verbrechensdichtung und Kriminalroman. In: Vogt, Jochen (1998). Der Kriminalroman: Poetik – Theorie – Geschichte. München: Fink, SS. 73-83.

Gußmann, Katja (2002). Der Reality-Text: Brasilianische Großstadtliteratur im Zeitalter der technischen Bilder. Frankfurt/ Main: Vervuert.

Hasebrink, Gesa (1993). Wege der Erneuerung. Portugiesische Romane nach der “Nelkenrevolution”. Berlin: Edition Tranvía.

Hasebrink, Gesa (1997). Quo vadis? Der portugiesische Roman nach der Nelkenrevolution. In: Briesemeister, Dietrich/ Schönberger, Axel [Hgg.] (1997). Portugal heute. Politik, Wirtschaft, Kultur. Frankfurt/ Main: Vervuert, SS. 515-529.

Hasubek, Peter (1974). Die Detektivgeschichte für junge Leser. Bad Heilbrunn/ Obb: Klinkhardt.

Heißenbüttel, Helmut (1963/66). Spielregeln des Kriminalromans. In: Vogt, Jochen (1998). Der Kriminalroman: Poetik – Theorie – Geschichte. München: Fink, SS. 111-120.

Hess, Rainer (1992). Portugiesische Romane der Gegenwart. Interpretationen. Frankfurt/Main: Vervuert.

Hess, Rainer (1997). Der portugiesische Roman der Gegenwart. Ein Überblick. In: Schulz-Buschhaus, Ulrich/ Stierle, Karlheinz (1997). Projekte des Romans nach der Moderne. München: Fink.

Hess, Rainer (2001). Der moderne historische Roman in Portugal – Eine Gattungsbestimmung. In: Lange, Wolf-Dieter/ Smolka, Andrea-Eva [Hgg.] (2001). 25 Jahre nachrevolutionäre Literatur in Portugal. Nationale Mythen und kulturelle Identitätssuche. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft, SS. 63-75.

Heß, Renate (1997). Schreiben heißt: sich erinnern. Zum Werk von Lídia Jorge. In: Thorau, Henry (1997). Portugiesische Literatur. Frankfurt/ Main: Suhrkamp, SS. 501-520.

Hoffmann, Claudia (1992). José Cardoso Pires: O Delfim: Ein Anti-Detektivroman zwischen Mythos und Wirklichkeit. Frankfurt/Main: TFM-Verlag (et.al.)

Holtus, Günter/ Radtke, Edgar (1984). Der Begriff 'Umgangssprache' in der Romania und sein Stellenwert für die Iberoromanistik. In: Ibid. [Hgg.]. Umgangssprache in der Iberoromania. Festschrift für Heinz Kröll. Tübingen: Narr, SS.1-22.

Holzappel, Anne M. (1996). The New York Trilogy: Whodunit? Tracking the Structure of Paul Auster's Anti-Detective Novels. Frankfurt/Main (et.al.): Lang.

Hudde, Hinrich (1978). Das Scheitern des Detektivs. Ein literarisches Thema bei Borges sowie Robbe-Grillet, Dürrenmatt und Sciascia. In: Romanistisches Jahrbuch 29/1978, SS. 322-342.

Hundertmark-Santos Martins, Maria Teresa (1998). Portugiesische Grammatik. 2.verb.Aufl. Tübingen: Niemeyer.

Hutcheon, Linda (1989). Uma Teoria da Paródia. Lisboa: Ed. 70. [Im Original erschienen unter dem Titel: A Theory of Parody, (1985). London (et.al.): Methuen].

Júdice, Nuno (1997). Die Zeit ist gekommen. Von den siebziger zu den neunziger Jahren. In: Thorau, Henry (1997). Portugiesische Literatur. Frankfurt/ Main: Suhrkamp, SS. 541-558.

Kaufman, Helena (1993). A Sociedade Portuguesa sob Investigação em Balada da Praia dos Cães de José Cardoso Pires e Adeus, Princesa de Clara Pinto Correia. In: Hispania — A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese. Nr. 76/4, SS.664-671.

Kayman, Martin A./ Sampaio, Maria de Lurdes (2001). "Policial". In: Bernardes, José Augusto Cardoso (2001). Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa, Vol. 4. Lisboa (et.al.): Verbo, SS. 305-319.

Klepper, Martin (1996). Pynchon, Auster, DeLillo: Die amerikanische Postmoderne zwischen Spiel und Rekonstruktion. Frankfurt/Main (et.al.): Campus.

Koch, Peter/ Oesterreicher, Wulf (2001). Gesprochene Sprache und geschriebene Sprache. In: Holtus, Günter/ Metzeltin, Michael/ Schmitt, Christian [Hgg.]. Lexikon der romanischen Linguistik, Band 1,2. Tübingen: Niemeyer, SS. 584-627.

Krabbe, Silvia (2010). Der Kriminalroman in Frankreich und Spanien. Ein intertextueller Vergleich der Maigret-Reihe Georges Simenons und des Carvalho-Zyklus Manuel Vázquez Montalbán. München: Meidenbauer.

Kracauer, Siegfried (1979). Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Kröll, Heinz (1968). Die Ortsadverbien im Portugiesischen, unter besonderer Berücksichtigung ihrer Verwendung in der modernen Umgangssprache. Wiesbaden: Steiner.

Lange, Wolf-Dieter/ Smolka, Andrea-Eva [Hgg.] (2001). 25 Jahre nachrevolutionäre Literatur in Portugal. Nationale Mythen und kulturelle Identitätssuche. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft.

Leitner, Claudia (2006). Portrait des Mordopfers als junges Schwein. Patrícia Melos O Matador (1995) und José Henrique Fonsecas O Homem do Ano (2002). In: QVR 26/2006, SS. 76-88.

Lits, Marc (1999). Le roman policier: introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire. 2. überarb. Ausg. Liège: Editions du CÉFAL.

Marques, A.H. de Oliveira (2001). Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs. Stuttgart: Kröner.

Marsch, Edgar (1972). Die Kriminalerzählung: Theorie, Geschichte, Analyse. München: Winkler.

Medeiros, Paulo de (1996). Na entrada do labirinto: para uma abordagem teórica da narrativa de Clara Pinto Correia. In: Reflections on the Conquest of America: Five Hundred Years After. [Selected Papers of the Fifth Biennial Northeast Regional Meeting of the American Association of Teachers of Spanish and Portuguese]. Durham: University of New Hampshire, SS. 59-68.

Moraldo, Sandro (1983). Leonardo Sciascia oder die Destruktion des Kriminalromans in „Il giorno della civetta“. In: Neophilologus: an international journal of modern and mediaeval language and literature Vol. 67/2, SS. 215-227.

Naumann, Dietrich (1971). Zur Typologie des Kriminalromans. In: Zmegac, Viktor [Hg.] (1971). Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans. Frankfurt/Main: Athenäum, SS. 241-260.

Neuschäfer, Hans-Jörg [Hg.] (1997). Spanische Literaturgeschichte. Stuttgart (et.al.): Metzler.

Nusser, Peter (1971). Aufklärung durch den Kriminalroman. In: Vogt, Jochen (1998). Der Kriminalroman: Poetik – Theorie – Geschichte. München: Fink, SS. 486-498.

Nusser, Peter (1991). Trivialliteratur. Stuttgart: Metzler.

Nusser, Peter (2003). Der Kriminalroman. 3. akt. u.erweiterte Aufl. Stuttgart (et.al.): Metzler.

Pfeiffer, K. Ludwig (1988). Mentalität und Medium. Detektivroman, Großstadt oder ein zweiter Weg in die Moderne. In: Vogt, Jochen (1998). Der Kriminalroman: Poetik – Theorie – Geschichte. München: Fink, SS. 357-377.

Pöppel, Hubert [Hg.] (1998). Kriminalromania. Tübingen: Stauffenburg.

Rahden, Manuel von (1997). Portugiesische Zeitgeschichte: von der Nelkenrevolution bis zum Jahr 1997. In: Briesemeister, Dietrich/ Schönberger, Axel [Hgg.] (1997). Portugal heute. Politik, Wirtschaft, Kultur. Frankfurt/ Main: Vervuert, SS. 213-245.

Ramos, Francisco Martins (2003). Tratado das alcunhas alentejanas. Lisboa: Colibri.

Rector, Monica (1999). Mulher: objecto e sujeito da literatura portuguesa. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa.

Rocha, Clara Crabbé (2001). Grundzüge der portugiesischen Prosaliteratur der achtziger und neunziger Jahre. In: Lange, Wolf-Dieter/ Smolka, Andrea-Eva [Hg.] (2001). 25 Jahre nachrevolutionäre Literatur in Portugal. Nationale Mythen und kulturelle Identitätssuche. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft, SS. 13-28.

Rocha, Clara (2002). Ficção dos Anos 80. In: Castro, Francisco Lyon de (2002). Historia da Literatura Portuguesa. Volume 7: As Correntes Contemporâneas. Lisboa: Alfa, SS. 463-486.

Rodrigues-Moura, Enrique [Hg.] (2010). Indicios, señales y narraciones: literatura policíaca en lengua española. Innsbruck: University Press.

Rosa, Luciano Caetano da (1988). Adeus, Princesa, ou o talento não isento de sofistica. In: Lusorama 7/1988. Frankfurt/ Main: TFM, SS. 136-137.

Sadlier, Darlene J. (1989). The question of how: women writers and new Portuguese literature. New York (et.al.): Greenwood Press.

Sampaio, Maria de Lurdes Morgado (2007). As vantagens de ser literatura menor e estrangeira: o género policial em Portugal como género não policiado. In: Colóquio de Outono – Censura e inter/dito=Censorship and inter/diction. Braga: Universidade do Minho [Centro de Estudos Humanísticos], SS. 103-120.

Santos, Nazaré Gomes dos (2001). Autoreflexivität in der zeitgenössischen portugiesischen Erzählliteratur – Krise der Geschichte, Krise der Erzählung? In: Lange, Wolf-Dieter/ Smolka, Andrea-Eva [Hgg.] (2001). 25 Jahre nachrevolutionäre Literatur in Portugal. Nationale Mythen und kulturelle Identitätssuche. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft, SS. 29-40.

Sartingen, Kathrin (2007). Szenische Sprache im Spannungsfeld zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit: Oralität und Brasilianität bei Nelson Rodrigues. Wien: Praesens-Verlag. [Beihefte zu ‚Quo vadis, Romania?‘, Band 30]

Sartingen, Kathrin (2010). El placer de lo escuálido. La construcción de la fábula en *Las cuatro estaciones* de Leonardo Padura. In: Rodrigues-Moura, Enrique [Hg.] (2010). Indicios, señales y narraciones: literatura policíaca en lengua española. Innsbruck: University Press, SS. 129-138.

Schemme, Wolfgang (1975). Trivialliteratur und literarische Wertung. Einführung in Methoden und Ergebnisse der Forschung aus didaktischer Sicht. Stuttgart: Klett.

Schmidt-Henkel, Gerhard (1971). Kriminalroman und Trivialliteratur. In: Zmegac, Viktor [Hg.] (1971). Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans. Frankfurt/Main: Athenäum, SS. 149-176.

Schulz-Buschhaus, Ulrich (1975). Formen und Ideologien des Kriminalromans. Frankfurt/Main: Athenäum.

Schulz-Buschhaus, Ulrich (1976). Leonardo Sciascia oder die Beunruhigung des Kriminalromanlesers. In: Schütz, Erhard [Hg.] (1978). Zur Aktualität des Kriminalromans. Berichte, Analysen, Reflexionen zur neueren Kriminalliteratur. München: Wilhelm Fink Verlag, SS. 142-154.

Schwamborn, Ingrid (1998). Brutalität in der brasilianischen Kriminalgeschichte. Rubem Fonsecas O Cobrador. In: Pöppel, Hubert [Hg.] (1998). Kriminalromania. Tübingen: Stauffenburg, SS. 237-250.

Schwarzbürger, Susanne (1998). La novela de los prodigios: Die Barcelona-Romane Eduardo Mendozas 1975-1991. Berlin: Ed. Tranvía (et.al.)

Schweikle Günther/ Schweikle Irmgard [Hgg.] (1990). Metzler Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen. 2.überarb.Auflage. Stuttgart: Metzler.

Smuda, Manfred (1970). Variation und Innovation. Modelle literarischer Möglichkeiten der Prosa in der Nachfolge Edgar Allan Poes. In: Vogt, Jochen (1998). Der Kriminalroman: Poetik – Theorie – Geschichte. München: Fink, SS. 121-141.

Stanzel, Franz K. (2001). Theorie des Erzählens. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht.

Steger, Hugo (1967). Die Erforschung des gesprochenen Deutsch. In: Christiana Albertina, Kieler Universitäts-Zeitschrift 4, SS.31-34.

Suerbaum, Ulrich (1967). Der gefesselte Detektivroman. Ein gattungstheoretischer Versuch. In: Vogt, Jochen [Hg.] (1998). Der Kriminalroman: Poetik – Theorie – Geschichte. München: Fink, SS. 84-96.

Suerbaum, Ulrich (1984). Krimi. Eine Analyse der Gattung. Stuttgart: Reclam.

Tani, Stefano (1984). From the doomed detective. The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction. In: Nicol, Bran [Hg.] (2002). Postmodernism and the contemporary novel: a reader. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, SS. 320-330.

Teixeira, Rui de Azevedo (2003). Adeus, Princesa, de Clara Pinto Correia, ou do „crime imperfeito“ à obra perfeita. In: ibid. O leitor hedonista. Sobre o romance português contemporâneo e outros textos. Lisboa: Hugin Editores Lda., SS. 15-18.

Thorau, Henry (1997). Die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Die Romane des António Lobo Antunes. In: ibid. (1997). Portugiesische Literatur. Frankfurt/Main: Suhrkamp, SS. 521-540.

Vickermann, Gabriele (1998). Über phantasierende und Phantasie-Detektive. Frühe italienische Parodien auf den Detektivroman. In: Pöppel, Hubert [Hg.] (1998). Kriminalromania. Tübingen: Stauffenburg.

Vogt, Jochen [Hg.] (1998). Der Kriminalroman: Poetik – Theorie – Geschichte. München: Fink.

Wellershoff, Dieter (1973). Vorübergehende Entwirklichung. Zur Theorie des Kriminalromans. In: Vogt, Jochen (1998). Der Kriminalroman: Poetik – Theorie – Geschichte. München: Fink, SS. 499-522.

Wilpert, Gero von (2001). Sachwörterbuch der Literatur. 8.verb. u. erw. Aufl. Stuttgart: Kröner. Eintrag Trivialliteratur, SS.851-852.

13.3. INTERNETQUELLEN

Anonymus (2001). http://www.mulheres-ps20.ipp.pt/Clara_Pinto_Correia.htm#menu
(Letzter Zugriff: 18.4.2011)

Homepage der Gemeinde Baleizão:
http://www.fregbaleizao.com/index.php?option=com_content&view=article&id=46&Itemid=53
(Letzter Zugriff: 20.4.2011)

Neves, Franco (2005). Romance Policial. In: E-Dicionário de Termos Literários.
http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/R/romance_policial.htm
(Letzter Zugriff: 17.3.2011)

Página Vermelha: Assassinados pela PIDE.
<http://paginavermelha.org/noticias/assassinadospelapide.htm>
(Letzter Zugriff: 20.4.2011)

Schulz-Buschhaus, Ulrich (1978). Sciascias beunruhigende Kriminalromane. <http://gams.uni-graz.at/fedora/get/o:usb-063-15/bdef:TEI/get/>
(Letzter Zugriff: 29.6.2010)

Schulz-Buschhaus, Ulrich (1985). Joseph Conrads „The Secret Agent“ oder der Anti-Kriminalroman. <http://gams.uni-graz.at/fedora/get/o:usb-063-46/bdef:TEI/get/>
(Letzter Zugriff: 25.2.2011)

Schulz-Buschhaus, Ulrich (1987). Kriminalroman und Post-Avantgarde. <http://gams.uni-graz.at/fedora/get/o:usb-064-65/bdef:FOtoPDF/get>
(Letzter Zugriff: 23.6.2010)

Schulz-Buschhaus, Ulrich (s.a.). Aktuelle Formen und Tendenzen des Kriminalromans. <http://gams.uni-graz.at/fedora/get/o:usb-068-245/bdef:TEI/get/>
(Letzter Zugriff: 29.6.2010)

Simpson, Amelia (2011). Latin America, Crime and Mystery Writing in Seis problemas para don Isidro Parodi, Operación masacre, O Mistério, Quem matou Pacífico?, Los albañiles. <http://www.jrank.org/literature/pages/6717/Latin-America-Crime-Mystery-Writing-In.html>
(Letzter Zugriff: 17.3.2011)

Spörl, Uwe (2004). Die Chronotopoi des Kriminalromans. Erlanger Digitale Edition 2004.
<http://www.erlangerliste.de/ede/krimi.pdf>
(Letzter Zugriff: 17.2.2011)

Travancas, Isabel (2003). O jornalista e suas representações literárias.
<http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/4425/1/NP2TRAVANCAS.pdf>
(Letzter Zugriff: 4.5.2011)

14. ANHANG

14.1. RESUMO EM PORTUGUÊS

A década pós-revolucionária em Portugal representa uma fase bastante experimental nem só no seu sentido sócio-político, mas também em relação à produção literária. Embora os anos logo após a Revolução dos Cravos de 1974 possam ser caracterizados como uma época de silêncio, em que os escritores nacionais precisavam dum certo tempo para digerir os acontecimentos políticos e os fenómenos sociais implicados, pode-se distinguir uma vasta produção de obras de ficção contemporânea a partir dos anos 80. Esta nova geração literária surge num clima intelectual suscetível de expressão livre que graças à socialização democrática consegue descartar-se das restrições impostas pela censura do Estado Novo e abordar abertamente aspectos críticos do passado repressivo sob a ditadura. Emprega-se, portanto, principalmente o género literário do romance como meio de reflexão crítica sobre as convulsões políticas e sociais ocorridas para enlaçar o confronto com o passado com os desafios dessa nova fase de transformação. Esta corrente da narrativa portuguesa caracteriza-se tanto pela sua diversidade e complexidade temática, como também genérica. Destacam-se várias formas narrativas que demonstram um confronto construtivo com o destino coletivo da nação e que pretendem, de certa forma, uma reconstrução do passado. Pode-se mencionar por exemplo o romance histórico, que intenta a ficcionalização da história nacional com o intuito de estabelecer uma referência subtil ao presente. Ressalta, como temática predominante, a Guerra Colonial e as consequências e experiências traumáticas que esta causou. Neste contexto, observa-se a aplicação da paródia como técnica de auto-reflexividade, que permite uma caracterização da relação contraditória para com o passado. Neste âmbito, recuperam-se também formas narrativas tradicionalmente subestimadas ou esgotadas como é o caso do romance policial; o género literário que constitui o núcleo teórico do trabalho aqui apresentado.

Outra característica desta geração híbrida na literatura portuguesa é a estreia dum grande número de autores novos como Lúcia Jorge, Teolinda Gersão, ou Clara Pinto Correia, cuja obra *Adeus, Princesa*, publicada em 1985, serve como complemento analítico deste trabalho. Juntam-se a este grupo outros autores já reconhecidos como por exemplo José Cardoso Pires e José Saramago que apresentam uma nova face da sua escrita.

No que diz respeito ao romance policial, pode-se observar, no entanto, óbvias mudanças estruturais desde o início da literatura clássica de detecção. Esta teve a sua origem nas obras do escritor britânico Arthur Conan Doyle, cuja figura do famoso detetive Sherlock Holmes

representa uma influência importante para todo o género. As convenções constituídas a partir desta versão clássica também chamada de «whodunit» (uma designação derivada do inglês coloquial) são fundamentais para toda a estrutura enigmática do romance. Apresenta-se ao leitor um mundo em ordem, dentro das normas do código moral. O crime apresentado significa uma violação desta mesma ordem do sistema social estabelecida, o que resulta numa instantânea situação de desordem e incerteza para o leitor. A recuperação do sistema perdido, porém, é indispensável, ou seja, a solução do crime misterioso junto com um final feliz é absolutamente necessária. Isto nem só para o mundo da história, mas também para a confirmação de toda a ordem social em geral. Esta concepção do mundo coincide com as convenções duma sociedade burguesa e conservadora imperante na Inglaterra após a Primeira Guerra Mundial, cujo funcionamento baseia-se numa diferenciação clara entre o Bem e o Mal. Fala-se duma distinção entre as forças da lei representada pela polícia ou pelo detetive e os criminosos que sempre acabam por ser castigados e retirados da sociedade intacta, na qual o raciocínio se verifica como virtude principal. A sustentação deste conceito requer, por isso, uma restrição contínua de aspetos sociais realistas ou críticos, que não poderiam garantir a apresentação duma ordem social absoluta. Segue-se a mesma metodologia na explicação das razões que causaram o crime, na qual nunca se considera o sistema social como raiz possível da ação criminosa. Este procedimento, portanto, afirma e continua com a ordem social predominante.

Assiste-se, em seguida, a uma mudança do clássico romance charada que parecia estar imobilizado dentro das convenções genéricas determinadas. Esta circunstância resulta no isolamento do género que já não parecia conveniente na época pós-guerra pode ser caracterizada como uma fase de maiores disparidades e problemas sociais. Esta consideração mais realista acaba num remanejamento do género a partir da chamada *hard-boiled school* relevantemente marcada pelos americanos Dashiell Hammett e Raymond Chandler nos anos trinta do século XX. Os dois escritores seguiram uma ruptura completa com a tradição britânica e manifestaram, desta forma, uma contraparte a esta. As mudanças referem-se principalmente aos vários aspetos da estrutura do romance policial que, gradualmente, dissolve a fronteira entre o Bem e o Mal e que permite uma imagem mais diversificada, crítica e profunda da sociedade. O centro de enfoque é o detetive que já não é apresentado como uma figura onisciente e estritamente racional, mas sim como um herói romântico que mostra sentimentos bem como fraquezas pessoais. Além disso, o cenário do crime passa por uma profunda mudança e é transferido da vila ou aldeia tranquila e fechada para os metrópoles americanos como São Francisco ou Los Angeles. Através dessas novas

localidades do romance, tópicos novos como a desigualdade social ou a violência urbana como consequência direta desta, vêm a ser um aspeto temático fundamental do romance policial modificado. Esta reivindicação para um relato da sociedade mais perto da realidade forma também o núcleo estrutural para toda uma nova tendência literária que encontra a sua variante mais marcante na novela negra. Neste desenvolvimento do género, a famosa questão do *whodunit* passa para segundo plano, enquanto a dimensão social e psicológica do crime fica cada vez mais importante. Esta mistura entre o suspense da estrutura policial e a intenção duma elucidação social, dá ao género o componente da consciencialização através do qual este atinge o seu carácter mais crítico e interrogativo.

Na tradição românica do romance policial destacam-se vários escritores como Leonardo Sciascia na Itália, o belgo Georges Simenon com a série criminal à volta do Comissário Maigret, Manuel Vázquez Montalbán com o seu detetive Pepe Carvalho, ou José Cardoso Pires e Clara Pinto Correia como representantes portugueses. É para mencionar, porém, que o desenvolvimento do género em Portugal decorreu de forma um pouco diferente em comparação com outros exemplos de países românicos aqui mencionados.

Recorrendo à história literária, não se encontrará nenhuma tradição longa e arraigada do género em Portugal, antes pelo contrário: bem vistas as coisas, pode-se falar dum romance policial português que cumpre as convenções estruturais clássicas só a partir dos anos 80 do século XX. As razões para esta ocorrência são várias. A explicação principal, aliás, consiste no fato de o policial em Portugal representar um género importado, ou seja, em vez de dinamizar uma produção nacional, quase todo o século XIX e maior parte do século XX eram dominados por hipertextos estrangeiros. Destacam-se destes primeiramente os contos policiais da *Golden Age* anglo-saxónica que foram traduzidos e vieram a preencher a demanda do género no mercado literário português. A recepção, porém, saiu bastante moderada, sem grande entusiasmo. Somente as obras de Agatha Christie e Ellery Queen chegaram a ser bastante populares. Deste modo, pode-se falar duma certa resistência ao género nesta década em Portugal que nem o *hard-boiled* americano conseguiu romper. Tendo em conta a situação política dos anos 50, nos quais o país se encontra na plena época do Estado Novo, pode-se fornecer uma possível explicação para a falta de sucesso do género. A partir dos anos 60, devido à crise do Neo-Realismo e às decentes mudanças políticas, ocorre uma certa abertura para novas influências literárias, incluindo também o género do romance policial. Vários autores nacionais começaram a utilizar o esquema do *whodunit* clássico para as suas obras, na maior parte das vezes sob pseudónimos ingleses como por exemplo Dick Haskins ou Dennis McShade, entre outros. Com a publicação do romance *O Delfim* de José Cardoso Pires em

1968, um dos romances mais complexos e exigentes da literatura portuguesa do século XX, acontece uma certa consolidação do género policial no discurso literário que pode ser confirmada com a segunda obra do autor, *Balada da Praia dos Cães* de 1982.

A Revolução dos Cravos, ocorrida a 25 de Abril de 1974 como resultado dum golpe do Movimento das Forças Armadas (MFA), livrou o país do Estado Novo, um regime ditatorial, cujo líder António Oliveira de Salazar governou o país durante mais que quarenta anos. A transformação política para um sistema democrático trouxe mudanças profundas a vários aspetos da sociedade portuguesa, como por exemplo à literatura nacional: a censura que antes dominou e restringiu cada forma de produção literária crítica, contra os princípios do regime, mudou a consciência dos escritores que se sentiam cada vez mais deformados e impedidos de efetuar o seu trabalho de forma adequada. A transição para um governo democrático em '74 significou, portanto, um aumento da importância do papel do escritor na sociedade. Este tomou, de qualquer forma, uma certa responsabilidade para com a incorporação e discussão dos acontecimentos sócio-políticos ao nível coletivo. A orientação dos autores nesta nova fase demorou algum tempo, já que era necessário restabelecer a relação com os leitores e redefinir a função deles dentro desta “nova” sociedade.

A partir dos anos 80, começa uma produção literária altamente diversificada que se estende até ao romance policial. Este, portanto, passa a ser um dos géneros mais usados desta época. Os autores dos romances policíacos publicados podem ser classificados em três grupos diferentes: primeiramente, aqueles escritores que se aproximam ao género com o intuito de utilizá-lo como fundamento estrutural da sua escrita, como é o caso do romance *Balada da Praia dos Cães* de José Cardoso Pires, por exemplo que se baseia num caso criminal realmente acontecido. O segundo grupo abrange escritores que extraem certos elementos estruturais, para reutilizá-los nos parâmetros de uma forma literária mais híbrida e deconstrutiva no que se refere aos elementos constitutivos do género. Deste grupo distinguem-se especialmente os autores Fernando Namora e Clara Pinto Correia, cujas obras *O Rio Triste* (1982) e *Adeus, Princesa* (1985) abrem novos caminhos para o desenvolvimento do género policial em Portugal. Por último, destaca-se o grupo, já mencionado, de autores que pretendem construir um género clássico policial à portuguesa, utilizando principalmente pseudónimos ingleses para o seu trabalho, como Dinis Machado (Denis McShade), Andrade Albuquerque (Dick Haskins), ou Roussado Pinto (Ross Pynn).

Observa-se, ademais, outra tendência nesta fase muito produtiva da literatura portuguesa, nomeadamente o crescente número de vozes femininas que entra neste discurso literário e do qual se destacam nomes como Lídia Jorge, Teolinda Gersão, Maria Gabriela Llansol, Olga

Gonçalves e Clara Pinto Correia, cuja obra *Adeus, Princesa*, dada ao público em 1985, constitui o objeto de análise deste trabalho. Este romance mais conhecido da escritora e bióloga lisboeta, ressalta pela sua complexidade narrativa e diversidade temática que ostensivamente procura abordar os problemas de uma sociedade portuguesa pós-revolucionária que ainda não conseguiu livrar-se dos valores patriarcais antiquados, continuando a dominar, depois como dantes, especialmente a vida da geração adolescente alentejana caracterizada no romance. A investigação social ocorre sob o pretexto de contar uma história policial, mas acaba por moldar-se como um relato prolífico da sociedade portuguesa nesta determinada época histórica que revela a persistência das estruturas patriarcais deixadas pelo regime salazarista. Nesta simbiose entre o género policial e a crítica social intencionada, a autora recorre a vários recursos estilísticos como, por exemplo, a parodização e ironização do próprio género, bem como a uma subversão e deconstrução dos princípios genéricos. Este procedimento requer, porém, uma profunda consciência das normas e temas padrões do género policial tradicional tanto do lado da autora, como do leitor.

Na sua versão clássica, *whodunit*, é apresentada uma estrutura bastante clara e rígida, sem muitas possibilidades de variação. O desenrolar dos acontecimentos é fixo e consiste em três partes: o início, com a apresentação do crime, a descrição dos antecedentes, e a referência às circunstâncias conhecidas em relação ao crime. A segunda parte, o corpo do texto, engloba a procura de todos os indícios e vestígios desconhecidos, bem como a procura do criminoso. Por último, segue-se a reconstrução do crime que implica a solução absoluta do enigma. É indispensável que a revelação do mistério consiga eliminar todas as dúvidas relativas ao crime e assegura, além disso, o restabelecimento da ordem genérica e social.

Essa estrutura bastante fechada estipula, de certa forma, a ordem cronológica dos acontecimentos e não deixa espaço para qualquer desenvolvimento além dela. A única variação existente consiste nos vários possíveis tipos de enfoque: o enfoque no crime em si, no mistério do crime, ou no processo da detecção. Nota-se que essa possibilidade de vários modos de focalização deu origem a vários sub-géneros que se desenvolveram a partir dos padrões do original.

No que toca ao próprio enredo do romance, este também obedece a três elementos constitutivos: o enigma (*Mystery*), representado por um crime misterioso, cuja execução mostra-se bastante complicada e improvável, mas mesmo assim dentro duma medida possível. Além disso, o enigma representa o elemento responsável pelo suspense contínuo do início até ao fim, ou seja, até à revelação do assassino. O segundo componente, isto é a análise (*Analysis*), abrange todas as atividades intelectuais necessárias para o desvendar do

caso, bem como qualquer tipo de observações, hipóteses e inquéritos, a partir dos quais será possível tirar conclusões úteis. Por último, categoriza-se o elemento de ação (*Action*) que contém todos os elementos que, de certa forma, estimulam a diegese e que formam o caráter aventureiro e excitante do policial.

Esta estrutura convencional do romance policial tradicional passa a ser sujeita a grandes mudanças no âmbito da transformação pós-modernista, ocorrendo a partir dos anos 50 do século XX: observa-se, por um lado, uma abertura da estrutura conservadora com a intenção de incluir perspectivas e conteúdos especificamente históricos na narrativa. Pelo outro lado, constata-se uma aplicação a outros tipos de romances que, no fundo, perseguem intenções literárias divergentes. Deste modo, a estrutura do romance policial atua meramente como veículo para revisar e redefinir ocorrências sócio-históricas com a intenção de sugerir uma aproximação diferenciada ao discurso histórico geral.

Esta motivação levou a uma nova forma literária mais aberta que intenta juntar vários elementos genéricos e cuja aplicação mais avançada culmina num assim chamado género “anti-policial”. Trata-se nisso numa profunda alteração das regras genéricas originais às quais se acrescenta também uma dissolução dos níveis de realidade e ficção. Isto resulta no fato de que o leitor, cujas expectativas não serão cumpridas, já não pode contar com a estrutura familiar do romance: primeiramente, é a procura da verdade que é sucessivamente abstraída do crime concreto e levada a um nível metafísico, no qual a solução do enigma já não pode ser garantida, ou antes, o *happy end* do policial clássico deixa de ser obrigatório. Em vez disso, o leitor está continuamente confrontado com uma narrativa labiríntica sem expectativas nítidas de um final feliz, o que pode causar um contínuo desencantamento e desconforto no leitor. A única maneira de levar cabo a esta atmosfera de incerteza e inquietação consiste na assunção figurativa do leitor para o papel do detetive. Ambiciona-se, deste modo, a resolução de todas as dúvidas que o texto deixou, e estabelece-se, ademais, conexões cognitivas negligenciadas devido à estrutura abstrata. A reivindicação para com o leitor está, com isto, mais alta, mas permite, simultaneamente, mais responsabilidade e liberdade no ato da leitura. Isto é, pela razão de que não se trata somente numa elucidação no sentido palpável, mas também numa vertente relativa à moral que pretende revelar os problemas sociais abordados bem como a demonstração dos mecanismos auto-reflexivos do género. Isto atinge-se através da contínua montagem e desmontagem das estruturas do romance policial, atrás da qual esconde-se, na forma numa narrativa anti-policial, uma crítica da mentalidade ligada às convenções rígidas da versão tradicional do género. Esta expressa-se, aliás, fortemente através do uso irónico e paródico dos estereótipos do romance policial.

A deconstrução genérica insiste, de certo modo, na contínua reflexão por parte do leitor sobre a função literária e social que o género ocupa, o que parece conveniente já que esta exigência implicada seja necessária para a decifração da estrutura narrativa bastante complexa.

As condições abordadas são perfeitamente extensivas ao romance em questão, *Adeus, Princesa*: para já, os três elementos constitutivos do romance policial são apresentados de forma relativamente clara, identificáveis também pela divisão dos capítulos. O primeiro capítulo (*Contactos*), portanto, contém os antecedentes importantes da história criminal, e uma caracterização dos dois jornalistas de Lisboa que representam, de forma ironizada, a dupla investigadora. Além disso, o leitor fica a saber de forma bastante superficial do desenrolamento do crime que forma o fio condutório do romance, aliás bastante fácil de seguir: a ação é situada em Baleizão, uma pequena vila no Alentejo, onde o mecânico alemão Helmut Schneider, estacionado na base aérea da OTAN estabelecida por lá, foi encontrado morto. O único pormenor apresentado em relação ao incidente é o fato de a cabeça da vítima ter sido enfiada no tubo de escape do seu próprio carro. Um possível suicídio está rapidamente fora de questão, pois há uma confissão da protagonista Mitó, uma jovem aluna e a namorada do morto. Até este ponto, o desenrolamento da história parece seguir as padrões convencionais dum romance policial. Continuando a história, o leitor gradualmente vai-se apercebendo do carácter pretextual que o género assume no romance aqui analisado. A investigação do crime perseguida pelos jornalistas lisboetas desvenda-se, aos poucos, como um inquérito da sociedade efetuada através de entrevistas e conversas feitas com pessoas locais conscientes da situação pessoal de Mitó e da relação que ela teve com o alemão. Além disso, não se observa nenhum procedimento ativo em relação à suposta culpada, quer dizer, embora seja ela a assassina mais óbvia devido à confissão e às alternativas escassas, as autoridades locais não parecem interessadas na resolução do crime e na punição da suspeita. Com a recusa constante da verdade, confirma-se ao leitor o pressentimento de que nada no romance é aquilo que parece ser. Esta ocorrência constantemente aumenta o grau de desordem e confusão no ato da leitura. Os capítulos seguintes (*Inquérito e Background*) dão a entender ao leitor a insignificância da resolução do crime: a pesquisa de fatores importantes em relação à investigação está bloqueada na medida em que a jovem assassina simplesmente não é aceite como tal (apesar de só pode ter sido ela). Ao invés de submetê-la a interrogatório, é apresentada rapidamente uma outra explicação do crime bastante inverossímil: segundo às autoridades locais, um grupo de contrabandistas da aldeia supostamente terá cometido o assassinato. Esta acusação não parece ser muito fundada pela simples razão de que nunca antes e nunca depois, os contrabandistas entram ativamente na história, nem parecem ter tido

contato nenhum com a vítima. Ainda assim, todos os entrevistados afirmam esta versão dos acontecimentos sem poder assentá-la. No fim do romance verificar-se-á, todavia, que cada versão do crime está sujeita ao proveito do narrador, mais especificamente aos intrigas e interesses políticos e pessoais dos habitantes de Baleizão.

Desta forma, acontece uma reversão do conceito da verdade característica pelo romance, representando um papel importante no âmbito da deconstrução das estruturas genéricas. O processo de verificação e confirmação da realidade deixa de ser o centro das atenções, uma vez que o foco desloca-se para tais aspectos que devassam uma imagem falsificada da realidade. A diferenciação entre a verdade e a veracidade no romance fica cada vez mais complexa, quase impossível. Além disso, é posta em jogo que chega a um nível bastante sofisticado, acompanhando o leitor durante todo o romance. Para melhor ilustração deste conceito da verdade/ veracidade, a situação de Bernardo, pai de Mitó, serve como exemplo: como representante do Partido Comunista Português de Baleizão, aprecia de grande reputação na aldeia que poderia ser fortemente prejudicada pelo suposto crime cometido pela filha. No seu interesse, divulga-se, com a ajuda dos aparatos de poder local, uma “verdade” mais conveniente para ele, o que significa uma certa instrumentalização da verdade para os próprios ganhos de cada um. Desta maneira, a reivindicação absoluta da verdade é dissolvida. Considerando o emprego específico do conceito da verdade, a questão da identidade do autor do crime deixa de ser significativa para o desenrolamento da história, e assume um papel subordinado dentro da diegese. Tão pouco toma-se a reconstrução do crime em consideração que é restringida para uma única versão oficial dos acontecimentos.

A contínua deconstrução do núcleo policial do romance *Adeus, Princesa*, possibilita o desvendar da intenção verdadeira da autora que consiste na tematização dos problemas com as quais a sociedade rural portuguesa se vê confrontada nesta determinada região e época. É analisada, neste contexto, a situação social abordada em toda a sua dimensão sócio-histórica, mais precisamente no contexto dos acontecimentos políticos ao redor da Revolução dos Cravos de 1974, na qual o Alentejo tem um papel particular por vários motivos. A região em grande parte agrícola até hoje, representa um país de grandes disparidades sócio-económicas: sob a ditadura de Salazar, a maioria do povo alentejano trabalhou nas terras de latifundiários influentes que dominavam a região. Em 1974, esta serviu como ponto de partida da Revolução ocorrida a 25 de abril, à qual seguiu uma reforma agrária dirigida, em primeiro lugar, pelo Partido Comunista Português (PCP) que consegue manter uma afluência política relativamente alta até hoje. A reforma mencionada, porém, não trouxe a transformação económica esperada: os latifúndios foram reprivatizados e os seus donos compensados. Este

pessimismo pós-revolucionário predominante na sociedade constitui uma vertente temática fundamental do texto. Outro aspeto sempre enfatizado pela autora, é a tematização das profundas estruturas conservadoras ainda predominantes na sociedade retratada que podem ser interpretadas como herança da longa ditadura portuguesa. Destaca-se, principalmente, o patriarcalismo provincial, cujas influências são demonstradas pela protagonista Mitó que é símbolo tanto para as mulheres oprimidas da aldeia, como para toda a geração jovem. Devido à falta de perspectivas positivas para o futuro, a maioria dos adolescentes encontra-se presa num estado de passividade e desilusão, cuja única saída parece ser o abandono da aldeia em direção a Lisboa. No caso da protagonista, é o pai que a retém de qualquer forma de desenvolvimento ou espaço pessoal, uma situação constringente da qual se tentou livrar através dum gesto simbólico na forma do homicídio. Com este ato de vingança que simboliza, ao mesmo tempo, um grito de libertação de toda uma geração, queria livrar-se de toda opressão quer por parte do pai, quer por parte do namorado. Ironicamente, este grito eufórico acaba por culminar num desenlace dominado pela contestação da verdade por parte dos representantes masculinos da terra.

O último capítulo, *Reportagem* que consiste no redigir do relato sobre o crime, a expectativa de um fecho explicativo em relação à noite em que aconteceu o assassino também fica frustrada. Em vez disso, o leitor está confrontado com um fim aberto que oferece três possíveis soluções: primeiramente, a versão das autoridades locais que responsabiliza um grupo de contrabandistas forasteiros pela ocorrência do crime. Segundo, a versão sustentada pelos dois jornalistas, relativamente à qual Mitó é a única pessoa responsável pelo morte do namorado, um ato mantido secreto durante todo o romance devido a conflitos locais. Por último, existe a variante menos provável e não levada em consideração durante toda a narrativa, segundo à qual tudo poderia ter ocorrido de forma completamente diferente. Este fecho pouco satisfatório do romance que não tem muito a ver com o *happy end* do romance policial clássico, leva o leitor até o ponto, em que este se vê forçado a admitir que no fundo não conseguiu avançar para nenhum conhecimento significativo no que diz respeito ao desenrolamento do crime. Deste ponto de vista, *Adeus, Princesa* satisfaz todas as exigências necessárias para uma categorização como romance anti-policial. Este sub-género literário oferece à autora Clara Pinto Correia uma forma muito refinada e sofisticada de transmitir a relação bastante complexa entre realidade e ficção bem como passado e presente. Além disso, a abertura da estrutura rígida para um uso mais variável e arbitrário das convenções, possibilita, segundo proposto pelo romance anti-policial que elementos e conceitos de outros géneros literários possam ser, de carácter enriquecedor, integrados na narrativa.

Apesar disso, a estrutura muito diversificada que o romance apresenta, e cujos elementos constitutivos, temáticas abordadas e técnicas narrativas encaixam-se com os vários níveis de consciência e ação dos personagens, proporciona, ao mesmo tempo, novas possibilidades de aproximação interpretativa ao texto. Esse conceito diferenciado também pode ser aplicado a todo o gênero do romance policial, cujos elementos estruturais são emprestados fragmentariamente pela autora a fim de reinterpretá-los. Isso acontece em função de uma auto-reflexão sobre a escrita junto com uma revisão analítica do passado imediato de Portugal, tendo em vista as influências e o impacto que este teve sobre o presente.

Para resumir, pode-se constatar que o romance *Adeus, Princesa* de Clara Pinto Correia representa uma obra contemporânea prolífica e multifacetada nas suas possíveis formas de interpretação que, no contexto da literatura portuguesa pós-revolucionária, fornece um contributo significativo para uma discussão e tematização crítica da história que se mostra indispensável no âmbito duma superação ambicionada das construções sociais ainda, em parte, prevalecentes e restantes do passado.

14.2. ZUSAMMENFASSUNG IN DEUTSCHER SPRACHE

Die hier vorliegende Arbeit strebt eine Analyse des Romans *Adeus, Princesa* der portugiesischen Autorin Clara Pinto Correia an, in der sowohl die Gattungsfusion zwischen Kriminalroman und kritischem Gesellschaftsroman, als auch die gesellschaftspolitischen Veränderungen im Zuge der Nelkenrevolution von 1974, die den historischen Hintergrund des Textes bildet, im Zentrum des Forschungsinteresses stehen. Im Zuge des angesprochenen demokratischen Umbruchs kristallisierte sich eine neue literarische Generation heraus, die eine Auseinandersetzung mit der portugiesischen Vergangenheit und deren Aufarbeitung verfolgte, um dadurch einen neuen Zugang zu den unmittelbaren historischen Ereignissen zu gewähren. Dabei erwies sich das Medium des Romans als geeignetes Mittel, um das in der postrevolutionären Phase vorherrschende Reflexionsdefizit auszugleichen. Die vorwiegend autoreflexiven narrativen Strukturen und Formen, die im Rahmen dieses neuen literarischen Diskurses der Aufarbeitung herangezogen werden, ermöglichen sowohl durch Erinnerungskonstruktion, als auch ironisch-parodistische Dekonstruktion einen Blick auf all jene Aspekte, die im offiziellen Geschichtsdiskurs unangetastet blieben. Im Zuge dieser Neuorientierung der portugiesischen Prosa kommt auch dem Kriminalroman, trotz seiner im Vergleich zu anderen romanischen Ländern in der portugiesischen Literaturlandschaft relativ geringen Tradition große Bedeutung zu. Dabei zu erwähnen ist die tiefgründige, von der Postmoderne beeinflusste Veränderung, die das Genre seit seinen Anfängen mit dem an strenge Gattungskonventionen gebundenen pointierten Rätselroman, hin zu einer offenen literarischen Form, die als äußerst beliebte Strategie der subtilen Gesellschaftskritik gilt, durchlief. Dabei bildet die Struktur des Genres bloß den Rahmen, um das eigentlich Interesse, nämlich die Untersuchung und Darstellung gesellschaftlicher Strukturen in deren historisch geprägter Dimension verfolgen zu können. Die genrespezifischen Schemata werden dabei entlehnt, verfremdet und/ oder dekonstruiert, worin eine spezifische Verwendung der Gattungskonventionen besteht, die zur Entstehung des sogenannten Anti-Kriminalromans führte. Als ein solcher ist der vorliegende Roman *Adeus, Princesa* einzuordnen. Der präsentierte Mordfall fungiert darin als Vorwand dafür, Kritik an den fortbestehenden patriarchalen Strukturen im dargestellten Mikrokosmos Alentejo aus der Sicht einer jungen Frau zu äußern. Einen bedeutenden Aspekt der Analyse stellt ebenso die vorhandene Wechselbeziehung zwischen gattungskonventionellen Strukturen und inhaltlichen Elementen des Textes dar, die zusammen mit der stets verschwimmenden Grenze zwischen Realität und

Fiktion sowie den wechselnden Zeit- und Bewusstseinssebenen die Struktur des vorliegenden Romans definieren.

14.3. ENGLISH ABSTRACT

This diploma thesis aims to analyze the anti-detective novel *Adeus, Princesa* by Portuguese author Clara Pinto Correia whereat the focus should mainly lie on the following two aspects: on the one hand, on the observed mixture of the crime novel with aspects of the critical social novel. On the other hand, it proves to be indispensable to include the historical background demonstrated, which is formed by the Revolution of April 1974 that liberated Portugal from Salazar's dictatorship. As a result of this important democratic change, one can observe the emergence of a new literary generation in the beginning of the eighties, which intends to initiate a critical discussion about coming to terms with the past in order to concede a new approach on the historic events. In this process, the novel evolves to an adequate medium to compensate the prevailing deficient reflection on history in this post revolutionary phase. Within this renovating literary discourse, mainly auto-reflexive narrative structures and forms (such as the construction of memory for example) are employed to bring those aspects into focus, which were not incorporated into the official historical discourse. In this context of re-orientation of Portuguese prose, emphasis is put on the genre of the crime novel that passed through a remarkable transformation under post-modern influence. The classical *whodunit*-novel of the British Golden Age with its narrow genre conventions underwent an essential modification towards a more open and liberal form that is popularly used as an instrument of subtle criticism of society. In said strategy, the crime novel only constitutes the structural frame in order to pursue a different intention. More precisely, it's about the analysis and demonstration of (mainly conservative) social structures and their historical implication on the present. The characteristic patterns of the analyzed genre are thereby exposed to modification, alienation and deconstruction. This specific utilization led to the emergence of a new sub-genre, the so-called anti-detective novel. As this thesis tries to show, *Adeus, Princesa* can be categorized as such as well: the presented homicide serves as a pretext to raise the topic of consistent patriarchal patterns in the depicted microcosm, which is the Alentejo, one of Portugal's poorest region, from a female perspective. A further important aspect of this analysis lies within the existing correlation between the patterns of the genre and specific textual elements. Along with the continuously indistinctive border between reality and fiction as well as the alternating levels of consciousness and time, the mentioned items incorporate the narrative structure of the anti-detective novel analyzed in the presented diploma thesis.

14.4. CURRICULUM VITAE

Persönliche Daten

Name: Elisabeth Dusleag
Geburtsdatum: 28.3.1986
Geburtsort: Graz
Staatsbürgerschaft: Österreich

Schulische und akademische Ausbildung

09/1992 – 06/1996: Volksschule in Eggersdorf bei Graz
09/1996 – 06/2004: Bundesgymnasium Gleisdorf/Steiermark (sprachlicher Zweig mit Latein und Französisch sowie Englisch als Arbeitssprache ab der Oberstufe)
seit 10/2005: Studium der Romanistik/Portugiesisch mit Rumänisch als zweiter romanischer Sprache und Wahlfächern aus Spanisch an der Universität Wien
02/2008 – 06/2008: Studium im Rahmen eines Erasmus-Aufenthaltes an der *Universidade Nova de Lisboa*
10/2005 – 03/2010: Studium der Internationalen Entwicklung mit Abschluss als Bachelor

Arbeitserfahrung

09/2004-08/2005: Arbeit als *Au-Pair* in Lissabon, Portugal
10/2009-06/2010: Mitarbeit im *Centro de Língua Portuguesa* an der Universität Wien
07/2010-10/2010: Praktikum am Goethe-Institut Salvador da Bahia/ Brasilien

Sonstiges

10/1993 – 06/2001: Klavierunterricht im Rahmen der Begabtenklasse an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz (jetzige Kunstuniversität Graz, KUG)
10/2001 – 06/2004: Klavierunterricht am Johann-Joseph-Fux-Konservatorium des Landes Steiermark